أرسطوطاليس

فن الشعر

مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد



ترجمه عن اليونانية وشرحه
وحقق نصوصه

عبد الرحمن بدوي

ملتزمة الطبع والنشر
مكتبة النهضة المصرية
لأصحابها حسن ويوسف محمد وإخوتهما
٩ شارع عدلي باشا بالقاهرة
١٩٥٣

فهرس الكتاب

صفحة

« في الشعر » لأرسطوطاليس

ترجمة عبد الرحمن بدوى

صفحة

كتاب أرسطوطالس « فى الشعر »

نقل أبي بشر متى بن يونس القنائى
من السريانى إلى العربى

صفحة

رسالة فى قوانين صناعة الشعراء

للمعلم الثانى (الفارابى)

« فن الشعر » من كتاب « الشفاء »

لأبى على الحسين بن عبد الله بن سينا

تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر

تأليف القاضى الأجل العالم المحصل

أبى الوليد بن رشد

تصـــدير عام

- ١ -

« فن الشعر » لأرسطو فى النقد الأدبى الأوربى

« فرغتُ من تلاوة كتاب أرسطو « فى الشعر » تلاوة جديدة شعرت فيها بمتاع أى متاع : إنه ثمرة جميلة من ثمار العقل فى كمال تعبيره . ومما يدعو إلى الاعجاب أن يشهد المرء إلى أى حد يتعلق أرسطو بالتجربة وحدها ؛ ولئن كان هذا الأمر يضفى عليه — إن شئت — طابعاً من الواقعية والموضوعية المبالغ فيهما ، فانه فى مقابل هذا يخلع على منهجه مزيداً من الرسوخ والرصانة . فلشد ما أبهجنى — مثلا — أن ألحظ مدى سعة عقله فى الدفاع عن الشعراء ضد مماحكات النقاد وتشقيقاتهم الدقيقة ، ومدى مضاء عزيمته فى النفوذ قُدُماً إلى الجوهر ، وتسامحه فيما سواه ، حتى إنى أحسست فى كثير من المواضع بدهشة حقيقية . ثم نظرته فى الشعر ، والجوانب التى تهمه منه بخاصة ، — كل هذا فيه من النفوذ والحياة ما يدعونى إلى العود إليه عما قليل ، ولو بسبب بعض المواضع المهمة التى ليست واضحة كل الوضوح ، وأود أن يتضح معناها بجلاء عندى » .

هكذا كتب جيته Goethe إلى شلر Schiller فى ١٧٩٧/٤/٢٨ يصف له أثر قراءته لكتاب أرسطو « فى الشعر » لمـا أن قرأه مرة أخرى ، بعد أن كان قد قرأه قبل ذلك بثلاثين سنة فى ترجمة كورتيوس Curtius (ظهرت فى هانوفر سنة ١٧٥٣) فلم يفهم شيئاً من مغزاه الحقيقى آنذاك ، وإذا به اليوم ، وقد شارف الثامنة والأربعين ، يقرأه فيجيد فهمه ويصيح : « إن المرء لايكتشف كتاباً اكتشافاً حقيقياً إلا فى اليوم الذى يفهمه فيه » (رسالة إلى شلر فى ٦ مايو سنة ١٧٩٧) ، ثم يفضى باعجابه إلى صديقه شلر فيبادله شلر إعجاباً باعجاب ويقول (٥ مايو سنة ١٧٩٧) : « أنا راض كل الرضا عن أرسطو ، — لا عن أرسطو وحده ، بل وعن نفسى أيضاً : فليس من الأمور العادية أن يقرأ

الانسان لرجل مثله، رصين العقل مودوع الحكم، دون أن يفقد معه الطمأنينة. إن أرسطو هذا حَكَمٌ رهيب كأنه أحد زبانية الجحيم بالنسبة إلى كل من يدعى التمسك الوضيع بالشكل الخارجى، أو التحرر المطلق من كل شكل : فالأول لا يلبث أن يشعر بوقوعه فى متناقضات مستمرة لما يشهده من استقلال فى الرأى والعقل والذكاء، إذ يتضح فى الحال أن أرسطو يعير الجوهر أهمية أكبر، مما لا نهاية له من المرات، مما يعير سائر مسائل الشكل الخارجى ؛ أما الثانى فسيروعه حتما إحكامه فى استنباط قوانين تركيب الأنواع الشعرية — وخصوصاً المـأساة — من فكرة الشعر وفكرة المـأساة بخاصة. ولهذا فهمت الآن، والآن فحسب، لمـاذا أرهق شراحه الفرنسيين وشعراء فرنسا ونقادها، وبث فيهم دائماً الخوفَ الذى تثيره العصا فى نفوس الأولاد. وشكسبير الذى لم يتورع عن مخالفة قواعد أرسطو، كان يمكن أن يكون بينه وبينه من الوفاق أكثر مما كان بين أرسطو والمأساة الفرنسية. — ومهما يكن من شىء، فأنا راضٍ كل الرضا لأنى لم أقرأه قبل هذه الأيام : وإلا لكنت قد فقدت كل اللذة وكل الفائدة اللتين استشعرتهما اليوم. وعلى من شاء أن يقرأه بفائدة، أن يكون عارفاً من قبل بالأفكار الواضحة كل الوضوح عن الأمور الرئيسية ؛ أما من لم يقف من قبل على الموضوع الذى يعالجه أرسطو، فمن الخطر المحقق أن يلتمس عنده النصيحة ».

وفى هذه الجملة البليغة كشف شلر عن حقيقة كتاب أرسطو « فى الشعر » ومصيره :

فلقد كان لهذا الكتاب من المكانة فى تاريخ النقد الأدبى فى أوربا الحديثة ما لم يظفر به أى كتاب آخر حتى الآن. فمنذ أن نشر جورجيو[1] ڤلا Giorgio Valla أول ترجمة لاتينية له فى سنة ١٤٩٨ بالبندقية، ومنـذ أن ظهرت له طبعة[2] يونانية — بمعونة جيوفانى لسكاريس Giovanni Lascaris فى

(١) G. Valla : *Arist. 'Ars poetica' G.V. interprete* (in : *Nicephori logica*, etc.). Venetiis, per Simonem Papiensem dictum Bevilaquam, 1498

(٢) [J. Lascaris] : *Arist. 'de Arte poetica'*, *graece* (in : *Rhetores graeci*, vol. 1). Venetiis, in aedibus Aldi, 1508.

سنة ١٥٠٨ بالبندقية أيضاً — والكتاب قـد أصبح مصباحاً سحرياً فى أيدى الشراح والنقاد . وإذا بسلسلة رائعة من أدباء عصر النهضة الانسانيين يتعاقبون على الكتاب : يستنبطون أغواره ، وينقّبون عن خفايا قواعده ، ويختصمون حول فهم مضمونه وقواعده . وكان على رأسهم جميعاً فرنشسكو روبرتلو [١] Francesco Robertello الذى قدم إلى كوزمو دى مدتشى Cosimo De Medici سنة ١٥٤٨ أول شرح لهذا الكتاب فى العصر الحديث ، فبدأ بشرحه طريقاً طويلة سلكها النقاد طوال القرون : السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر بل والتاسع عشر أيضاً حتى قيام الحركة الابتداعية (الرومنتيك) .

أجل ! لقد عرفت أوربا هذا الكتاب فى العصور الوسطى عن طريق تلخيص ابن رشد الذى ترجمه هرمن الألمـانى فى القرن الثالث عشر ، ولكنه كما سترى فى كتابنا هذا تلخيص فاسد لا يفيد مطلقاً فى إيضاح فكر أرسطو ، بل يبتعد عنه كل الابتعاد .

والعارفون بتاريخ الآداب الأوروبية يعلمون أثر هذا الكتاب فى الأدب الفرنسى فى القرن الذهبى ، القرن السابع عشر ، وكيف تأثر به كورنىّ [٢] الذى جرى فى إثر الرعيل الأول من الانسانيين الايطاليين ، فسار على قواعده — كما فسرها الشراح الايطاليون — فى تأليف مسرحياته ، وبهذا وضع الأساس فى التأليف المسرحى الفرنسى الذى بلغ به أوجه على أساس هذه القواعد جان راسين J. Racine ، فنكون عن هذا ما عرف فى تاريخ الأدب باسم « المذهب الاتباعى (الكلاسيكى) فى الأدب الفرنسى » ، وهو المذهب الذى أثر من بعد فى الأدب الألمـانى فى القرن الثامن عشر . وعن طريق الشراح الايطاليين كذلك تأثر الأدب الاسبانى ، خصوصاً الجماعة التى أطلقت على نفسها أو أطلق عليها اسم « أتباع قواعد أرسطو » los preceptistas aristotelicos ومن بينهم ألونسو لوبث Alonso López والپنثيانو El Pinciano وكسكالس Cascales

---

(١) F. Robertello : *In librum Arist. 'de Arte poetica' explicationes.* Florentiae, 1548 ; — Basileae, 1555.

(٢) J. Lemaître : *Corneille et la 'Poétique' d'Aristote.* Paris 1882.

وجونثالث دى سالاس González de Salas من كبار الانسانيين الاسبان الذين ساهموا فى حركة النهضة، ودعوا إلى الأخذ بعمود المسرح كما قعّد قواعده أرسطو، وعارضوا مسرح لوبه دى بيجا Lope de Vega أغزر شاعر مسرحى عرفه التاريخ وصاحب كتاب «فن جديد فى تأليف الملاهى (الكوميديات)» *Arte nuevo de hacer comedias* وفيه يضع قواعد الملهاة كما يراها، وبالأحرى يدافع فيه عن أسلوبه الخاص فى تأليف المسرحيات.

أما ولهؤلاء الشراح الايطاليين الانسانيين هذا الدور الحاسم فى تفسير كتاب أرسطو «فى الشعر» وعن طريقه فى إقامة قواعد النقد الأدبى الأوربى الحديث: فلا مندوحة عن الاشارة فى إيجاز إلى نتائج أعمالهم، ونخص بالذكر منهم فرنشسكو روبرتلو

ولعل أول أثر من آثارهم هو الرسالة التى كتبها جيرولمو فراكسترو Girolamo Fracastro فى شبابه بعنوان: «نوجريوس، أو فى الشعر» *Naugerius, sive de poetica* وفيه يعرض تفسيراً للشعر يتفق مع مذهب اللذة والمتعة الذى يسود روح عصر النهضة. ولكنها رسالة قليلة الخطر؛ إنما الأثر الأول الجليل الخطر هو شرح روبرتلو، الذى وإن تأثر روح النهضة عامة فى النزعة اللاذية فانه أتى برأى فريد فى حل المشكلة التى عالجتها النهضة، مشكلة «إبداع الشاعر».

عنى روبرتلو بالنص اليونانى فأجرى فيه الكثير من التصحيحات اعتماداً على ثلاثة مخطوطات وجدها فى مكتبة آل مدتشى، وعلى وفق منهج علمى دقيق، وإن لم تتفق فى البعض منها مع ما يقترحه النقاد المحدثون مثل روستانى وجودمن. وكان روبرتلو موفور الثقافة إلى حد كبير جداً؛ قرأ لأرسطوفانس وميناندرس وديموستينس وهوراس وشيشرون وفرجيل، كما قرأ النقاد اليونانيين واللاتينيين أمثال ديمتريوس الفاليرى وذيوجانس اللائرسى وارموجينس وفيلوستراطس وسويداس وأسطاث. فقسم القول إلى خمسة أنواع: البرهانى، والجدلى، والخطابى، والسوفسطائى، والشعرى — وهو التقسيم شبه التقليدى الذى نجده عند المشائيين اليونانيين ابتداءً من القرن الرابع قبل الميلاد، أى منذ عهد أرسطو نفسه، وهو بعينه الذى جرى عليه الفلاسفة المسلمون. فالأول موضوعه

الحق ، والثانى المحتمل . والثالث الاقناع ، والرابع التمويه ، والخامس الخرافة والتخييل . ولكن ليس التخييل والاختراع خاصية الشعر الوحيدة ، بل يقوم الشعر فى جوهره على جلب نوع من المتعة العقلية ، ليست سلبية ، بل إيجابية ، هى متعة تصوير ووصف ومحاكاة جميع الأفعال الانسانية والانفعالات والأشياء والأحياء . وهذه المحاكاة إذن موضوعية ، وبالتالى ذات طابع كلى ، تجعل الشعر صورة للحقيقة وتضفى عليه نور الحق . والفن إذن فلسفة ، لا تقتصر على تصوير الأحوال الباطنة أو الفضائل أو الرذائل ، بل تمتد إلى محاكاة الأفعال نفسها ، بمعونة بعض الوسائل الخارجية المظهرية ، وأعنى وسائل الاخراج والتمثيل . ولكن الفن فى ذاته ، فن الشعر ، فى غير حاجة إلى معونة خارجية لتحقيق المحاكاة ، مثل الأصوات والأناشيد والأوزان والاشارات — مما يدخل فى باب الاخراج المسرحى ؛ لأن قوة فن الشعر تكمن فى قدرته التمثيلية على إثارة النفس نحو الغضب والحماسة ، نحو الرحمة والعطف ، نحو الدموع والعبرات أو نحو الضحك والابتسامات — ويلح روبرتلو فى توكيد هذا المعنى وهو أن الشعر نشاط تمثيلى يحاكى جميع الأشياء والأحياء . والشعر موهبة إلهية ، يستعين بها الناس مدخلا إلى الفلسفة ؛ وقيمته الرئيسية فى الخيال Φαντασία . والشاعر ليست مهمته أن يروى الوقائع كما حدثت res gestas بل يروى الأشياء التى كان يمكن أن تقع أو كان يجب أن تقع . فوظيفة الشعر إذن مزدوجة : محاكاة الأشياء والأحياء وفقاً للطبيعة ، أو خارجاً عن الطبيعة .

وهكذا كانت تسود شرح روبرتلو نزعة عقلية واضحة . ولكنه كان صاحب الفضل فى إثارة كثير من المشاكل التى ينطوى عليها كتاب أرسطو ، مثل مشكلة الفارق بين الشعر والتاريخ على أساس أن الشعر موضوعه الكلى ، بينما التاريخ موضوعه ما هو جزئى ، فيوضح روبرتلو هذا الفارق بشواهد استمدها خصوصاً من أفلاطون ومن أمونيوس شارح فورفوريوس . كذلك يتناول مشكلة التطهير « الكاثرسيس » ، فيحلها على طريقة لاذية ، إذ يرى أن هذا التطهير ينشأ عن اللذة الصادرة عن الخلاص من الانفعالات الأليمة .

وبعد ظهور كتاب روبرتلو بعامين ، أى فى سنة ١٥٥٠ ، نشر كل

من فنشنتسو مدجى Vincenzo Maggi وصديقه برتولوميولومباردى Bartolomeo Lombardi شرحاً [1] مشتركاً لكتاب « فى الشعر » لأرسطو ، أبرزا فى مقدمته الروح العامة لمذهبهما فى الشعر . فى المقدمة التى كتبها برتولوميولو مباردى يقول إن الشعر هو الروح كلها فى مجموعها ؛ وهو لا يطلب من الشاعر تحديد نوع معين من الحياة الروحية ، بل التعبير عن جميع معانى الحياة الروحية . والملكة الشعرية طراز وحدها ، أعنى أن لها قوانينها الخاصة وأنها تحيل إلى طبيعتها جميعَ العناصر التى تتلقاها ، وتكيفها لتوافق أغراضها ووسائل التعبير عندها . ومن هنا كان الجانب الإلهى فيها . ويقوم فن الشعر على أمرين : دراسة المحاكاة ثم الانسجام والايقاع .

أما عند مدجى فالشعر ذو غاية أخلاقية خالصة ، ولهذا فانه ينكر على الشعراء الذين يتناولون الأمور الشهوانية والمجون نعت الشعراء ، ويصفهم بأنهم طاعون المدينة (مقدمة مدجى ، ص ١٣) . وهذا الموقف يعد تقهقراً فى فهم الشعر عامة وكتاب أرسطو بخاصة ، ولهذا فان روبرتلو من هذه الناحية أفضل بكثير جداً فى فهمه من فهم مدجى . ولكن فضل مدجى هو فى أنه أجاد التفرقة بين الشعر من ناحية وفن الشعر من ناحية ، أخرى . فهو يرى أن من الواجب عدم الخلط بين كليهما : فالشعر محاكاة ، أما فن الشعر فهو مجموع القوانين التى تهيمن على التأليف الشعرى ؛ وإن كان أرسطو نفسه خلط بين كليهما . على أن الفارق الكبير بين موقف روبرتلو وموقف مدجى هو فى أن روبرتلو يأخذ برأى القائلين إن ماهية المأساة أو غايتها هى فى الخرافة (أو الحكاية) أو الفعل بغض النظر عن العادات ، بينما يرى مدجى أن قوة الشعر هى فى تصوير العادات . والعادات هى الأخلاق ، ومن هنا كانت نزعته الاخلاقية . وليس من شك فى أن روبرتلو كان بهذا أرجح رأياً وأعمق فهماً من مدجى .

وخير من كليهما كان لودوفكو كاستلفترو [2] Ludovico Castelvetro الذى

(١) Vincentii Madii Brixiani et Bartholommei Lombardi Veronensis: *in Aristotelis librum de Poetica Communes explicationes Madii vero in eundum librum propriae annotationes. Venetiis,* M.D.L.

(٢) L. Castelvetro : *"Pœtica" d'Aristotele vulgarizzata e sposta,* Vienna d'Austria, 1570 : — Basileaé, 1576

يعد فى الواقع رائد علم الجمال الحديث . تعرض لمسألة طبيعة الشعر وقال إنها تفترق عن طبيعـة التاريخ لا فى المـادة فحسب ، بل وفى الشكل أيضاً . « فالشعر تشبيه أو مشابهة للتاريخ . والتاريخ على قسمين رئيسين : المـادة ، والقول ، وفى كليهما الخلاف بين الشعر والتاريخ ، لأن مادة التاريخ ليست من اختراع عبقرية المؤرخ ، بل يستمدها من مجرى أمور الدنيا أو من إرادة الله الظاهرة أو المشهورة ، ولغته هى اللغة التى يستعملها الناس حين التفكير ، أما الشاعر فمادة شعره مأخوذة ومتخيلة فى عبقرية الشاعر ، ولغته ليست هى اللغة المستعملة بين الناس فى التفكير ، لأن الناس لا يفكرون شعراً ، وإنما هى لغة خاصة على أوزان معلومة تؤلفها عبقرية الشاعر . على أن مادة الشعر يجب أن تكون شبيهة بمادة التاريخ ومحاكية لها ، لكن يجب ألا تكون نفس المـادة » (ص ٢٨) . ومعنى هذا أن حقيقة الشعر هى فى أنه يستطيع أن يخلق لنفسه مادته الخاصة ولغته الخاصة ؛ ووفقاً لهذا المعيار يميز بين الشعر وبين سائر العلوم ويستبعد من أهل الشعر أمثال انبادقليس ولوكرتيوس وهزيود ونيقاندر وسرينوس وفراكستوروس وأراتوس ، بل وفرجيل نفسه بالنسبة إلى « أناشيد الرعاة » *Georgica* . وإنما الشعر الحق تعبير عن الانسانية الكاملة، الانسانية التى بلغت مرتبة الألوهية ؛ ولهذا فانه ينحى باللائمة على جميع الشعراء الذين يختارون مادة تاريخية أو مادة علمية ، لأن كلتيهما من طور الموضوعية بينما الشعر من طور الذاتية (ص ٣٧) . ولئن كان الوزن ضرورياً ، فانه ليس كل شىء ، فالوزن لغة الشعر ولكن الوزن دون الاختراع ليس بشىء . والاختراع هو سر الشعر ، وأشق الأمور على الشاعر ، وبه يسمى الشعر شعراً والشاعر شاعراً ποιητής (ص ٣٧) . والاختراع خلق من العدم ، ولهذا يميز بين محاكاة ومحاكاة : فالمحاكاة التى هى طبيعية فى الناس غير المحاكاة المطلوبة من الشعر : فالأولى هى ليست شيئاً آخر غير « تقليد » الآخرين وعمل مثلما يعملون لأنهم « هكذا يعملون » . أما المحاكاة المطلوبة من الشعر فانها ليس فقط لا تحتذى مثال الآخرين ولا تعمل كما يعملون دون أن تعلم السبب ، بل تعمل أشياء مختلفة تماماً عن كل ما عرف حتى ذلك الوقت ، وتقدم نماذج ليحتذيها الآخرون ، على علم

تماماً بأسباب العمل، أشياء يبدعها خيال الشاعر وتخلقها عبقريته . وبالجملة «فان التاريخ شيء تمثل ، أما الشعر فشيء قابل للتمثل» (ص ٥) . ولهذا فليس الحق غرض الشعر ، ولا الخير أو الشر ؛ إنما يميز الفن أنه تمثيل حي للأسطورة التي يمكن أن تستمد بعض موادها من التاريخ والأخلاق والفلسفة والعلوم ، ولكنه في ذاته من خلق الشاعر وفيه انسجامه الباطن . وكاستلفترو يبيح للشاعر في خلقه كل حرية ؛ ويرى أن أصالته إنما هي في خلق الأسطورة أو المادة التي لا يمكن مقارنتها بغيرها . ولهذا يقول بكل وضوح : « إن الأمور غير اليقينية والممكنة في المستقبل ، وهي التي نقول عنها إنها مادة الشعر ، يجب ليس فقط أن لا تكون قد وقعت قط ، بل ويجب كذلك ألا يكون قد اكتشفها وكتبها شاعر آخر » (ص ١١) . ولكنه رغم هذا لا يقصد أن يخترعها الشاعر كلها اختراعاً ، بل يريد منه أن يقتصر ، إذا استمد من التاريخ أو الأساطير السابقة ، على أقل القليل ، ثم يهيؤه ليتفق مع وسائله وأهدافه ؛ ويؤلف بخياله بين الأجزاء على النحو الأوفق لتحقيق أغراضه ؛ وبالجملة أن يدخل من التفاصيل والملامح الخاصة ما يميز عمله تمييزاً كاملا واضحاً من عمل غيره ممن يتعرضون لنفس الموضوع .

وعند كاستلفترو أن كتاب أرسطو « في الشعر » كتاب ناقص ، وما بقي لنا منه ليس إلا سلسلة من المذكرات التي يرى من المباح تنميتها وإكمالها . ومن هنا لم يقتصر على التفسير الحرفي لنص أرسطو ، بل توسع في بيان الأغراض التي عرض أرسطو لها في هذا الكتاب ، وتعمق معانيه الرئيسية .

ويكفينا هذا القدر من بيان أعمال الشراح الايطاليين لكتاب « فن الشعر » لأرسطو في عصر النهضة والنزعة الانسانية .

وبأعمالهم تأثر الفرنسيون في القرنين السادس عشر والسابع عشر . بدأوا أولا بالتأثر بالمؤلف المسرحي اللاتيني سنكا Seneca لأنه أقرب إلى الفهم ، ولأن أرسطو كان صعباً على الرغم من شرح المفسرين الايطاليين ومن شرح سكاليجيه Scaliger . وتأثروا كذلك هوراس Horace في « رسالته إلى آل بيسو » *Epistula ad Pisones* المعروفة منذ أيام كونتليان (٨ : ٣ : ٦٠)

باسم « فن الشعر » *Ars Poetica* وهو اسم غير مطابق لأن الرسالة إرشادات متناثرة غير محكمة التأليف ولا مستوفاة ؛ وقد كان هوراس واللاتينون عامة أقرب إليهم فى ذلك الوقت من اليونانيين . على أن اسكاليجيه[1] قد أفاد من أرسطو وشراحه الايطاليين ، ودعا خصوصاً إلى وحدة الفعل التى حرص أرسطو على توكيدها . كما تأثر رونسار Ronsard بأرسطو ، وكتب موجزاً لفن الشعر *Abrégé de l'art Poétique* (سنة ١٥٧١) حتى عد أكبر العاملين على الاهتداء بهدى أرسطو هو وجماعته المعروفة بجماعة « الثريا » *La Pléiade* . وشهد النصف الثانى من القرن السادس عشر كثيراً من « فنون الشعر » مثل فن الشعر تأليف بلتييه دى مان (سنة ١٥٥٥) Peletier du Mans وكلود دى بواسيير (سنة ١٥٥٤) Claude de Boissière ولودان دجاليبه Laudun d'Aigaliers (سنة ١٥٩٧) . ولم يكد القرن السابع عشر تبدو تباشيره حتى توالت المؤلفات فى « فن الشعر » . ففى سنة ١٦٠٥ ظهر « فن الشعر » تأليف ڤوكلان دلافرينيه Vauquelin de la Fresnaye . وفى سنة ١٦٤٠ بدأ لامناردبير La Mesnardière ينشر كتاباً فى فن الشعر لم يظهر منه إلا مجلد واحد خاص بالمأساة والايليجيا . وفى سنة ١٦٥٨ جمع جيوم كوليتيه Guillaume Colletet سلسلة من بحوث صغيرة فى مختلف موضوعات الشعر تحت عنوان « فن الشعر » .

أما أبرز الأعمال فى هذه الفترة فعملان : الأول : « مقالات عن القصيدة المسرحية » *Discours sur le poème dramatique* للشاعر المسرحى الفرنسى الأكبر بيير كورنى Pierre Corneille وقد ظهرت سنة ١٦٦٠ ؛ وكتبها كورنى رداً على كتاب ألفه القسيس دوبنياك سنة ١٦٥٧ Abbé d'Aubignac بعنوان « معالجة المسرح » *Pratique du théâtre* وكان مذهب الوحدات الثلاث المنسوب إلى أرسطو قد بدأ يظهر فى فرنسا ويشيع بين الجمهور بعد أن كان العلم به مقصوراً على العالمين بأعمال النقاد الايطاليين والاسبان ، وهم من النقاد واللغويين والشعراء العلماء ، حتى إن كورنى حتى سنة ١٦٢٩ لم يكن يدرى عن هذا المذهب شيئا ، وإنما الذى أدخله هو ميريه Mairet فانتشر بسرعة .

---

(١) Julii Caesaris Scaligeri *Poetices Libri septem*, in- 4, 1561.

ولقد زعم النقاد الايطاليون انهم استخرجوه بكامله من أرسطو ، والمعروف أن أرسطو لم يؤكد إلا وحدة الفعل ، أما وحدتا الزمان والمكان فأمران استنبطهما أولئك النقاد الايطاليون من وحي أرسطو ، واختصموا حول الوحدات الثلاث ، كما اختصم الاسبان فكان ثربنتس Cervantes من أنصارها ، وكان لوپه دى بيجا Lope de Vega وترسودى مولينا Tirso de Molina من خصومها .

وجاء كورنىّ فكان من أنصارها إلى حد يختلف عليه النقاد : فبعضهم يبالغ ويقول إنه كان من عبيد هذا المذهب ، وإنه قيد نفسه بقيوده ؛ وبعضهم يحدد الموقف على الوجه الدقيق . فكورنى يؤمن بمبدأ الوحدات الثلاث ، ما فى ذلك شك ، ولكنه يأخذ على النقاد المتفيقهين تمسكهم بحرفية المبدأ : فيفرضون أربعاً وعشرين ساعة زماناً لوقوع الحوادث فى المسرحية ، ويرفضون أن تكون ثلاثين مثلا ، ويعترفون بوحدة القصر ولا يعترفون بوحدة المدينة من حيث الوحدة فى المكان . وعدا هذه المماحكات الجزئية الرخيصة ، يأخذ بالمذهب بكل حماسة ، ويرى فيه تعبيراً عن العقل الطبيعى . ولهذا يقول : « إن التمثيل يستمر ساعتين ، وسيكون أشبه بالواقع إذا كان الفعل الذى يمثله لا يحتاج فى تحققه إلا لمثل هذا المقدار . وإذن فلا نقف عند الاثنتى عشرة أو الأربعة وعشرين ساعة ، ولنركز الفعل فى القصيدة (المسرحية) فى أقل مدة نستطيعها ، حتى يكون تمثيله أشبه بالواقع وأكمل » . ولكنه لا يريد أن يتخذ من الوحدات الثلاث قيوداً صارمة ، بل صيغاً مرنة تقبل التكيف مع الأحوال الضرورية الطارئة ، والغرض منها ليس التقييد بل التركيز ومزيداً من الوحدة : وإذن فليكن التغير فى الزمان والمكان « أقل » ما يستطيعه المؤلف المسرحى ؛ كذلك وحدة الفعل معناها عدم تفكيك المسرحية بالحوادث العرضية والاستطرادات النافرة . وكورنىّ نفسه لم يستطع التزام هذه الوحدات بالدقة التى يطلبها النقاد من أنصار مذهب الوحدات الثلاث ، خصوصاً فى رائعته « السّيد »[1] .

---

(١) راجع فى هذا E. Rigal : *A. Hardy et le Théâtre français*, in- 8, Paris 1889 ; *le Théâtre français avant la période classique*, 1900 ;

H. Breitinger : *Les Unités d'Aristote avant le "Cid" de Corneille*, Génève 1879;

F. Brunetière : *Etudes critiques*, t. IV.

والأثر الثانى هو « فن الشعر » تأليف نيقولا بوالو الذى ظهر سنة ١٦٧٤ Nicolas Boileau وفى نفس السـنة ظهر كتاب آخر هو « تأملات فى فن الشعر لأرسطو وفى مؤلفات الشعراء القدماء والمحدثين » تأليف الأب رابان P. Rapin ولئن كان الأخير قد تم طبعه فى ١٦٧٣/١١/٢٩ بينما الأول ظهر فى يوليو سنة ١٦٧٤ ، فالراجح أنه إن كان ثم تأثر فهو من الثانى بالأول ، لأن بوالو كان قد بدأ تأليفه قبل ذلك بعامين ، وكان يقرأ فى الأندية الأدبية بعض فصول منه ، فعرفه الناس قبل أن يظهر بعامين ، وكان من السهل أن يعلم نبأه وفصولا منه الأب رابان .

و « فن الشعر » لبوالو يعوزه التماسك والوحدة . ولعل السبب فى هذا أنه كتب نظماً ؛ وتغلب عليه نزعة أخلاقية ، خصوصاً فى النشيد الرابع الذى يبدو مقحماً على نسج الكتاب ؛ وفيه أفكار تحكمية وأحكام سابقة ذات نزعة مطلقة ؛ والمبادئ التى يستهديها تدفعه إلى آراء تقليدية باهتة خالية من الأصالة . ولكنه على ذلك قد تشبع بالنزعة العقلية التى سادت عصر النهضة فى إيطاليا : فمجَّد العقل وطالب بأن تستمد منه الأعمالُ الفنية روعتَها وقيمتَها ؛ ومع العقل مجَّد الحق ، والجمال المطلق ، وإن كان قد راجع نفسه فقال إن «الطبيعة حق» ، ولكنها ليست الطبيعة الوحشية الأولية ، بل الكون المنظم بالعقل الديكارتى.— والكتاب ، فضلا عن ذلك ، ملئ بالارشادات العامة ، خال من التحليل ؛ وبالجملة هو كتاب تعليميٌّ بكل ما لهذه الكلمة من مساوئ ومزايا . وهو لهذا أبعد ما يكون عن كتاب أرسطو وروحه : فكتاب أرسطو تحليلى ، لايأمر بشىء إلا نتيجة مقدمات تحليلية واضحة ، ولا يحكم إلا بعد استقراء دقيق ، وفيه سعة أفق يعدمها « فن الشعر » لبوالو . وتأثر بوالو إنما هو برسالة هوراس . وإذن فالمذهب الذى أبرز أصوله بوالو هو ما عرف فيما بعد بالمذهب الكلاسيكى ، وهو مذهب محكم القواعد ثابت الأصول قليل الحرية ، تغلب عليه صناعة قاسية .

وهذا المذهب هو الذى أثر فى النقد الألمـانى فى القرن الثامن عشر ، خصوصاً عند لسنج Lessing ، الشاعر الناقد الألمانى العظيم . فهو فى كتابيه : « اللاوكون » و « فن المسرح فى همبورج » قد وضع القواعد للفن المسرحى

والفنون عامة متأثراً بكتاب أرسطو «فى الشعر» وفتح السبيل أمام عَلَمَىْ الشعر الألمانى : جيته وشلر كيما يضعا نظرية الشعر الألمانى الجديدة ، وأمام المشاكل الجمالية ومسائل الفن المسرحى . وهنالك فى حوالى سنة ١٧٩٠ وما تلاها قامت المساجلات حول الملحمة والمسرحية ، وانطوت المعارك التى شبت آنذاك على ثروة حافلة بالمعانى والملاحظات .

حاول لسنج أن يستنبط القوانين العليا للفنون ، والشعر بخاصة . واستعان فى هذا بكتاب أرسطو كما استعان بممارسته لفن المسرح أثناء إقامته فى همبورج من سنة ١٧٦٧ إلى ١٧٧٠ مستشاراً للمسرح الأهلى الجديد فيها . فجاء كتابه عن « فن المسرح فى همبورج » أثراً من آثار النقد المسرحى الكبرى : وفيه أصالة تجاوزت به طور النقاد الفرنسيين الاتباعيين . فعند لسنج أن جوهر الشعر هو الفعل ؛ والمسرحية هى خير تحقيق للفعل ؛ وصورة الفعل هى الوحدة . ولهذا فوحدة الفعل شرط لا مندوحة عنه ؛ ووفقاً لوحدة الفعل تدور وحدتا الزمان والمكان : فالوحدة فيهما ليست مطلقة ، بل متوقفة على أحوال وحدة الفعل ، وإذن فوحدتاهما ثانويتان . وبهذا قضى لسنج Lessing على فكرة الوحدات الزائفة التى فرضها النقاد الفرنسيون فى القرن السابع عشر . وقانون وحدة الفعل قانون صورى ، يبين فقط ما هى الشروط التى يخضع لها الفعل فى المسرحية لكى يكون ذا وحدة ؛ ولكنه لا يفرض نوعاً معيناً من الوحدة ، ولهذا يترك الحرية للمؤلف المسرحى . على أن لسنج لا يدع الأمر من غير إيضاح لمعالمه العامة : فيستقرى أنواع التأثيرات التى يمكن الفعل أن يحدثها فى النفس الانسانية ، وكان على علم واسع جداً بالمسرحيات اليونانية واللاتينية والايطالية والاسبانية والفرنسية ؛ وينتهى من هذا الاستقراء إلى وضع مبادئ وتقرير أصول . فيرى أن الصفة المميزة لنتاج العبقرية المسرحية عامة هى : « التسلسل المحكم فى الأفعال وفقاً لمبدأ العلية » . ولهذا لايريد من المؤلف المسرحى أن يدع للصدفة والاتفاق والحرية الفردية مجالا فى ترتيب الحوادث وربط الوقائع . « ويجب أن يكون فى استطاعتنا أن نقول ، عند كل خطوة يصور الشاعر أشخاصه يخطونها ، إننا نود عند هذه اللحظة من الانفعال أو هذا الموقف أن نقوم نحن بها » . أعنى

أن الشاعر يجب أن يصور أشخاصه على نحو منطقي معقول يدركه الناس لأول وهلة على أنه ما يجب أن يفعله الانسان عامةً في هذا الموقف أو ذاك ؛ فلا يهم أن تعرف ما عمل فلان من الناس ، بل ما يعمله كل إنسان في موقف كهذا . وإذن فالفعل في المأساة يجول في ميدان ما هو كلي وضروري . ومن هنا قال ارسطو : « إن غرض المأساة أغنى فلسفةً من غرض التاريخ » . وأمن على هذا القول لسنج ونماه . والنتيجة لهذا ألا تقتصر المأساة على إيراد الأحداث دون أسبابها ودوافعها ، وإبراز الأشخاص دون إيضاح طبائعها ، بل يجب عليها أن توضح الأسباب وتبين الطبائع وتكشف عن الدوافع . فالانفعال بغير دوافعه لا يؤثر فينا ، مهما يكن من سموه وعلوه ؛ والشخص بغير بيان ظروفه وبواعثه يظل لغزاً أمامنا غير مفهوم ؛ فلا يثير إعجاباً ولا أي معنى . وعلى المأساة إذن أن تلقي بنا في وسط الظروف التي تحيا فيها الشخصية الأسيانة ،وأن تتقصى وإيانا منشأ الوجدانات والانفعالات . على أن لسنج لا ينسى أن يؤكد أن تأثير الفعل في المأساة إنما يتجه أولاً إلى النظارة ليثير فيهم الانفعال ، لأن الأمر ليس أمر امتثال عقلي ، بل أمر انفعال وجداني لا يستثار إلا بالعوامل الوجدانية . ولهذا رأى مع أرسطو أن جوهر المأساة يقوم في إثارة العطف والرحمة والمشاركة الوجدانية في النعيم أو الشقاء وإثارة القشعريرة الباطنة التي تهز كيان الانسان كله(١) .

هذا هو مذهب لسنج ، وفيه ترى إلى جانب أصالته غير المنكورة تأثراً واعياً حراً بمذهب أرسطو « في الشعر » .

وبمذهب لسنج تأثر كل من جيته وشلر . ولئن كان جيته قد قرأ أرسطو حوالي سن العشرين فلم يفهمه ، ولكنه فهمه من بعد في ابريل سنة ١٧٩٧ حينما أعاد قراءته ، فلا شك في أن الفضل في ذلك إنما يرجع إلى توسط لسنج . فجيته قرأ لسنج على أنه لسنج فحسب ، والحق أنه قرأ أرسطو من خلال قراءة لسنج ؛ ومن هنا كان من السهل عليه أن يفهم أرسطو فيما بعد قراءته لكتاب لسنج عن « فن المسرح في همبورج » وقد كتبه لسنج سنة ١٧٦٧ — ١٧٦٨ .

(١) راجع في هذا W. Diltney : *Das Erlebnis und die Dichtung*, S. 54 - 60. Leipzig, 1910 :

وقد أوردنا فى مستهل هذا الفصل رأى جيته فى كتاب أرسطو لمـا أن قرأه :
وفى هذه الرسالة نفسها إلى شلر فى ١٧٩٧/٤/٢٨ كتب جيته عبارة محاهافىالنص
النهائى ورد فيها : « إن أرسطو الذى يدعى هؤلاء السادة (يقصد اشليجل
وڤولف من النقاد الباحثين فى هوميروس وشعر الملاحم) أنهم يصدرون عنه
يبدو لى ، وأنا أعيد قراءته فى هذه الأيام ، قد فهم الأمر أوضح بكثير جداً
مما فهمه هؤلاء » . وإذن فجيته قد تأثر « فن الشعر » لأرسطو بطريق غير مباشر
حتى إذا ما قرأه وفهمه تبين أنه وإياه على وفاق . وثورة جيته لم تكن على أرسطو
بل على مذهب الفرنسيين ، ومذهب الفرنسيين ممثلا فى بوالو وكورنى ليس هو
ـ كما رأينا من قبل ـ مذهب أرسطو الحقيقى ، بل هو خليط غريب من التزمت
وسوء الفهم والخلط بين أرسطو وهوراس وشراحهما الايطاليين والأسبان .

أما شلر فقد مجد أرسطو وبين حدود إمكان فهمه ، فقال فى نفس الرسالة
التى اقتطفنا صدرها فى مستهل هذا الفصل ، « رسالة إلى جيته فى ٥ مايو ١٧٩٧ » :
«من الواضح أنه يجب عدم التفكير فى فهم أرسطو فهماً كاملا ، ولا تقديره حق
قدره . ذلك أن نظريته فى المأساة صادرة كلها عن ملاحظات شخصية : فقد
وضع نصب عينيه حشداً هائلا من المـآسى التى مثلت فعلا ولم تبق لنا اليوم ؛
وهو يجرى أحكامه اعتماداً على هذه التجربة ، والأصول التى بنى عليها أحكامه
يندُّ معظمها عنا . وهو لا يكاد يبدأ أبداً من فكرة مجردة ، بل يجعل نقطة ابتدائه
دائماً تقريباً واقعةً عينية هى أثر فنى أو شاعر حىٌّ أو تمثيل مسرحى وقع بالفعل ؛
وإذا كانت أحكامه فى جوهرها قوانين حقيقية تفرض نفسها على الفن ، فإنما
تدين بذلك إلى الحظ السعيد الذى شاء له أن توجد آنذاك أعمال فنية كانت
تحقيقاً موضوعياً لفكره أو بعبارة أخرى ، كانت تتجسد وتحدد النوع الذى
تنتسب إليه تلك القوانين .

« والذين يدعون إمكان تلمُّس فلسفة لفن الشعر عنده تماثل ما يخلق انتظار
مثيلها اليوم من عالم بالجمال فى عصرنا هذا ، إنما يعرضون أنفسهم لخطر قاتل :
ليس فقط لخطر ألا يجدوا شيئاً فتخيب آمالهم ، بل وأيضاً لخطر أن يجدوا منهجه
فى العرض مضحكاً لأنه مؤلَّف من قطع وشذرات ، وأن يجدوا فيه خلطاً غريباً

بين قواعد عامة وقواعد خاصة جزئية جداً ، وإرشادات منطقية وعروضية وخطابية وشعرية الخ ، وذلك حين ينزل مثلا إلى البحث فى تفاصيل الحروف المصوتة والصامتة . وفى مقابل هذا فان المرء إذا لاحظ أن أرسطو كان أمامه مأساة حية وكان يسأل نفسها أمامها عن جميع المسائل التى تثيرها مما يهمه ، فان كل شىء يتضح بسهولة ، ويرضى المرء تمام الرضا وهو يشهده يلخص ويستنبط جميع العناصر الدقيقة التى تتعاون لتأليف العمل الشعرى .

« ولم يدهشنى مطلقاً أن أرسطو فضل المأساة على الملحمة ، لأن طريقة تفضيله — على الرغم من أن التعبيرات التى يستعملها ليست خالية من كل غموض واشتراك — لا تطعن فى القيمة الحقيقية ، القيمة الشعرية الموضوعية للملحمة . وطبيعى جداً ، من وجهة نظره ناقداً وباحثاً نظرياً فى الجمال ، أن يعظم فى عينه قدر ذلك النوع الشعرى الذى وجد تحققه الكامل فى صورة ثابتة مما يجعل من الميسور إطلاق الأحكام النهائية عليه . وهذا هو بالفعل شأن المأساة ، كما تبدت أمام عينيه فى نماذج حية ، فضلا عن أن وظيفة الشاعر المسرحى — لأنها أبسط نسبياً وأوضح حدوداً — أسهل بكثير جداً أن ينفذ المرء إلى صميمها ويحددها ، وتقدم للنظر الفلسفى صناعة أتم ، نظراً إلى أن مدى العمل فيها محدد ونسبها أقل . وأخيراً فمن البين بكل جلاء أن تفضيله للمأساة يفسره أنه كان أقدر على استنباط دخائلها ، بينما هو لم يكن يعرف من الملحمة إلا القوانين الشعرية العامة التى تشترك معها فيها المأساة ، لا القوانين النوعية التى تختلف بها عنها ؛ وهذا يفسر كيف أنه استطاع أن يقول إن الملحمة « متضمنة » فى المأساة ، وإنه إذا قدر الانسان على الحكم على المأساة فقد قدر فى الوقت نفسه على التحدث عن الملحمة ؛ وفى الواقع يمكن القول ، بمعنى عام ، إن الحوادث الايجابية التى تكون المـــادة الشعرية فى الملحمة موجودة ضمناً فى المأساة .

« والمرء يصطدم فى هذا الكتاب (« فن الشعر » لأرسطو) بعدد وفير من ألوان التناقض الظاهر ، ولكن هذا لا يزيده فى نظرى إلا قيمة ؛ لأن هذه المتناقضات الظاهرة هى عندى دليل جديد على أن الكتاب ، فى مجموعه ،

ليس إلا مجموعة من الملاحظات الجزئية ، ولا تطغى فيه مطلقاً الأفكار النظرية السابقة ؛ ولكن من العدل أن يقال : لعل عدداً كبيراً من هذه الأمور غير المحكمة إنما يرجع إلى المترجم » .

ويستمر شلر فى هذه الرسالة القيمة مطرياً بعض الملاحظات الواردة فى كتاب أرسطو ، مثنياً خصوصاً على مقارنته بين الشعر والتاريخ ، وعلى ملاحظة أرسطو أن الشعراء الأقدمين يكثرون من إجراء الآراء والحكم السياسية على ألسنة أشخاصهم ، بينما المحدثون يكثرون من الكلم الخطابية . ويعجبه ملاحظة خاصة قالها أرسطو تتعلق بأسماء الأشخاص فى المسرحيات وهى أن تكون هذه الأسماء تاريخية حقاً . ويختم الرسالة بقوله : « والآن وقد قرأت بنفسى كتاب أرسطو « فى الشعر » يدهشنى إلى أى حد أساء فهمه الناس » .

وفى هذا الرأى الذى أدلى به شلر فى « فن الشعر » لأرسطو حصافة وعمق وأصالة : فقد أدرك حقيقة الكتاب وكيفية تأليف أرسطو له ، وحلل العوامل التى سيطرت عليه فى إصدار أحكامه ، وكشف عن حرية فى تناول هذا الكتاب كانت نقطة تحول خطيرة فى مدى ما يستمتع به هذا الكتاب من سلطة فى النقد الأدبى ؛ وكان فى الوقت نفسه إيذاناً باعلان الثورة على القواعد الجامدة التى نسبها النقاد — عن جهل أو تزمُّتٍ وجمود — إلى أرسطو . فما بزغت شمس القرن التاسع عشر حتى هبت الثورة .

بدأ الثورة فلهلم اشليجل فى « محـــاضراته عن الفن المسرحى والأدب » وقد ألقى المحاضرة الأولى منها فى برلين سنة ١٨٠١ وتابعها فى فينا . وفيها يعرض نظرية المسرحية الرومنتيكية فى مقابل المسرحية الكلاسيكية ، ويوضح خصائص ثلاثاً للمسرحية الأولى وهى : التغيير فى الزمان والمكان ، بشرط أن تمثل تأثير ذلك على العواطف فى الأشخاص ؛ والمقابلة البارزة بين الجد والهزل ، بشرط أن يحتفظ الواحد مع الآخر بنسبة فى النوع والدرجة ؛ وأخيراً المزج بين الحوار وبين الأجزاء الغنائية ، مما يعطى الشاعر الوسائل لتحويل أشخاص إلى طبائع شعرية متفاوتة الدرجة — فتلك أنواع من الجمال يراها اشليجل ضرورية فى صناعة المسرحية الرومنتيكية الجيدة . والخاصية الأولى قد قال بها الرومنتيك

فى جميع الأصقاع ؛ والثانية اعتمد عليها فكتور هوجو ، على الأقل نظرياً ، ولكن منتسونى طعن فيها ؛ والثالثة أغفلها هوجو ، بينما طبقها إلى حد محدود : منتسونى Manzoni فى مأساتيه : «كونت كرمنيولا » (سنة ١٨٢٠) و« أدلكى » *Adelchi* (سنة ١٨٢٢) .

ومن أبرز آثار هذه الحركة ما كتبه منتسونى أولا فى مقدمة مسرحيته « كونت كرمنيولا » التى ظهرت سنة ١٨٢٠ وظفرت بنجاح منقطع النظير فى إيطاليا ، وأشاد بها جيتـــه (فى مجلة « الفن والحضارة القديمة » ***Kunst und Althertum*** حـ ٢ عدد رقم ٣) إشادة كبرى ؛ ثم فى رسالة مشهورة بعث بها إلى شخص عن « وحدة الزمان والمكان فى المأساة » سنة ١٨٢٠ .

لاحظ اشليجل W. Schelegel أن وحدة الزمان ترجع إلى عبارة وردت فى كتاب « الشعر » لأرسطو ، ولكن العبارة لا تحتوى على أمر وقاعدة ، بل على مشاهدة واقعة هى ما كان جارياً عليه الاستعمال فى المسرح اليونانى . فاقتنص منتسونى هذه الملاحظة وبنى عليها رأيه فقال فى مقدمة مأساة « كونت كرمنيولا» : « إن وحدة المكان، وما يدعى وحدة الزمان ، ليستا قاعدتين قائمتين على نظرية الفن ، ولا من طبيعة القصيدة المسرحية ؛ بل جاءتا من كاتب أسيء فهمه ، ومبادئ اعتباطية : وهذا أمر يتضح لكل من يدرس كيف نشأت تلك القواعد . فوحدة المكان نشأت عن كون معظم المسرحيات اليونانية تحاكى فعلاً يقع فى مكان واحد ، وعن فكرة أن المسرح اليونانى هو نموذج دائم ووحيد للكمال فى العمل المسرحى . ووحدة الزمان منشأها فقرة وردت عند أرسطو لا تتضمن ، كما لاحظ اشليجل بحق ، قاعدة ، بل مجرد مشاهدة واقعة وهى ما جرى عليه العمل فى المسرح اليونانى باستمرار » .

وليس من شأننا فى هذه المقدمة أن نعرض لآراء أصحاب النزعة الرومنتيكية ؛ فان هذا خارج عن غرضنا هنا . فلندع تاريخ المسرح فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين وشأنه ، منذ أن اطرح مذهب أرسطو .

النقد الفيلولوجي وكتاب « فن الشعر »

لكن إذا كان الأدباء والنقد الأدبي في القرنين التاسع عشر وأوائل العشرين قد أطرحا « فن الشعر » لأرسطو بوصفه ناموساً ودستوراً للأدب والفن المسرحي : فقد ظفر الكتاب في مقابل هذا بعناية أخرى ، أجدى عليه وأعظم ، وهي عناية الفيلولوجيين بنصه : تحقيقاً وتقديرا .

قلنا إن أول نشرة للنص اليوناني لكتاب « فن الشعر » لأرسطو هي تلك التي ظهرت عند الناشر ألدى في البندقية سنة ١٥٠٨ ويقال إن لاسكاريس أشرف عليها . وقد قامت هذه النشرة على أساس مخطوط في باريس لم يحدد الناشر ما هو . فكانت هذه النشرة الأساس الأوّليّ لما تلاها من نشرات ، وأعيد نشره عند الناشر نفسه في المجموعة الألدية الصغرى أو الكاموتيانا Camotiana سنة ١٥٥١ ؛ ثم قام فلهلم باكيوس Wilhelm Paccius بنشرة جديدة من نفس الطراز عند الناشر عينه سنة ١٥٣٦ ، وألحق بها ترجمة لاتينية قام بها أبوه الكسندر (المتوفى سنة ١٥٢٧) كانت أجود من ترجمة جورجيو فلا (البندقية سنة ١٤٩٨) التي أشرنا إليها من قبل . ويتفق مع نشرة باكيوس نشرةٌ قام بها في البندقية في السنة نفسها ترنكاڤيلي Trincaveli . وفي سنة ١٥٤٦ ظهرت نشرة أخرى في البندقية توفر عليها جروفيوس Gryphius وفيها عدة تصحيحات عما سبقها . وتلا ذلك شرح روبرتلو في فيرنتسه سنة ١٥٤٨ الذي اعتمد كما قلنا على ثلاث مخطوطات جديدة ، فأجرى في النص طائفة من التصحيحات ؛ وإن كان قد اعتمد جلّ الاعتماد على النشرة الألدية التي أشرنا إليها . كذلك اعتمد على هذه النشرة مدجي ولومباردو في شرحهما الذي ظهر في البندقية سنة ١٥٥٠ ، وإذا كانا قد اعتمدا على مخطوطات فقد أساءا استخدامها . وقد قلنا من قبل رأينا في شرح مدجي .

ثم ظهرت في باريس عند الناشر مورليوس سنة ١٥٥٥ نشرة جديدة تعد أول محاولة لمخالفة النشرة الألدية ، وفيها قراءات مخطوط باريس برقم ٢٠٤٠

وتلا ذلك نشرة قام بها بطرس ڤكتوريوس Petrus Victorius فى فيرنتسه سنة ١٥٦٠ اعتمد فيها على مخطوطات فى فيرنتسه وعلى مخطوط باريس A (رقم ١٧٤١)، وألحق به شرحاً جيداً وترجمة. وجاء كستلفترو (ڤينا سنة ١٥٧٠ مع ترجمة إيطالية) فشرحه شرحاً أدبياً واستباح لنفسه التعديل فى نص أرسطو، مما كان له أثر سيىء فيما بعد. ثم تتوالى النشرات منذ نهاية القرن السادس عشر فى إيطاليا وألمانيا وفرنسا وبازل، وكلها لا تكاد تضيف تصحيحات يعتدّ بها، حتى ولا النشرة التى قام بها دانيل هنسيوس Daniel Hensius فى ليدن سنة ١٦١١. وشارك الانجليز فى هذه الحركة فى القرن الثامن عشر، فترجمه تونتج Twining وشرحه فى لندن سنة ١٧٨٩، وجاء تيروت Tyrwhitt فأعد له نشرة نقدية مشروحة نشرها بعد وفاته برجس Burgess وراجع معها عدة مخطوطات (باريس رقم ١٧٤١ ورمزه A، ورقم ٢٠٣٨ ورمزه Pa، ورقم ٢٩٣٨) ونشرها فى اكسفورد سنة ١٧٩٤. وتعد هذه النشرة أول نشرة نقدية لكتاب الشعر. ومن قبله نشره ونستانلى Winstanley فى اكسفورد سنة ١٧٨٠، واستعان فى النشر بمخطوطات فيرنتسه. كما قام بعض الألمان فى أواخر القرن الثامن عشر ومستهل التاسع عشر بنشرات ليست بذات قيمة، مثل نشرة ريتس Reiz فى ليبتسج سنة ١٧٨٦، ونشرة بوله Buhle لمجموع مؤلفات أرسطو فى اشترسبورج سنة ١٨٠٠؛ وجاءت نشرة جوتفريد هرمن Gottfried Hermann فى ليبتسج سنة ١٨٠٢ على أساس خطير هو اعتقاده أن كتاب «الشعر» لأرسطو ما هو إلا مسوّدة ناقصة فاستباح لنفسه فيها التعديل والتزيُّد!!

وكان لابد أن ننتظر حتى سنة ١٨٣١ لنشهد فى هذه السنة أول نشرة نقدية حاسمة، وهى نشرة بكر برعاية أكاديمية برلين Bekkers Akademieausgabe ولكنها رغم ذلك لم تخل — فى النشرة الجامعة لمؤلفات أرسطو (حـ٢ سنة ١٨٣١) أو فى النشرة المنفصلة لكتابى الخطابة والشعر (برلين سنة ١٨٥٩ ط٣، وأعيد طبعها سنة ١٨٧٣) — من النقص والأخطاء، ومن هذه الناحية لا تفوق النشرة الألدية كثيراً؛ ولكن ميزتها الكبرى هى فى أنها قدمت اختلاف القراءات تفصيلا

وبطريقة دقيقة لعدد وفير من المخطوطات التى اعتمد عليها من قبل والتى لم تستعمل إلا فى هذه النشرة لأول مرة ، ومن هذا النوع الأخير مخطوط Be (أوربينو Urbinus رقم ٤٧) ومخطوط Na (مارقيانوس رقم ٢١٥ : ٢٠ Marcianus CCXV20 ومخطوط Q (مارقيانوس رقم ٢٠٠) . فبفضل هـــذه الوفرة من القراآت قدم وسيلة للعمل فى تصحيح النص لا تصاب لها قيمة ، ووضع الأساس فى نشرة نقدية علمية كاملة .

وليس لنشرة رتر Ritter (كيلن Köln سنة ١٨٣٩) قيمة تذكر ؛ ولقد زعم أن فى النص كثيراً من الاضافات التى وضعها أحد المحشين ، وراح يستخلصها . وقد فند زعمه هذا اشپنجل Spengel فى سنة ١٨٣٩ وسنة ١٨٤١ ؛ ثم برنهردى Bernhardy واشتار Stahr ودينتسر Düntzer وغيرهم كثيرون .

ولاشپنجل فى هذا الميدان مكانة ممتازة . بدأ فى سنة ١٨٣٧ يبحث فى تأليف كتاب الشعر وتصميمه وتركيبه ؛ وفى « دراساته » (١) (سنة ١٨٦٥) *Studien* أوضح أن مخطوط باريس رقم A (= ١٧٤١) هو المخطوط الوحيد الذى تقوم عليه سائر المخطوطات كلها إلا نسخاً منه Apographa والحق أن هذا المخطوط أقدم المخطوطات الباقية كلها ، ويرجع إلى القرن العاشر أو الحادى عشر ؛ أما سائر المخطوطات فترجع إلى عصر النهضة بين القرن الخامس عشر والسادس عشر ، وأقدمها هو الريكاردياني رقم ٤٦ ، ويرجع إلى القرن الرابع عشر . وغلب الرأى حينئذ أن مخطوط باريس رقم A (= ١٧٤١) لأنه مكتوب بحروف إبهامية (أى بطول الابهام ، أحد أصابع اليد) caratteri onciali وبالتالى يرجع إلى عهد البابيروس (أى عهد الكتابة على ورق البردى) ولأسباب أخرى باطنة وخارجة هو أثمن المخطوطات كلها ، بل هو المخطوط الوحيد الذى يجب الاعتماد عليه فى كل تحقيق لنص كتاب « الشعر » ، وما عداه فمأخوذ منه ، وما نعثر عليه من قراآت أفضل مما فى مخطوط A فيجب أن يعد تصحيحاً من وضع علماء النهضة ، لا عده ناشئاً عن رواية أخرى .

---

(١) L. Spengel : *Aristotelische Studien.* IV : Poetik (in *Abhandl. d. Akad. d. Wiss. zu München*), 1867 .

وبرأى اشپنجل أخذ فالن Vahlen على الرغم من اختلافهما فيما عدا هذه المسألة . كان فالن[1] لا يرى هذا الرأى أولا — كما يظهر من بحثه بعنوان : « فى نقد المؤلفات الأرسطية » سنة ١٨٦١ ومن الكراسات الثلاث الأولى من أبحاثه (سنة ١٨٦٥ — سنة ١٨٦٧) . ثم فإذا به فى الكراسة الرابعة، وفى الطبعتين الثانية (سنة ١٨٧٤) والثالثة (سنة ١٨٨٥) يقيم كل تصحيحه للنص على مخطوط A وحده، حتى أنه تجاوز تحفظات اشپنجل وطالب بالاعتماد على هذا المخطوط دون غيره .

ثم أتى سوزميل Susemihl فنشره نشرة تختلف عن نشرة فالن ، إذ استعان أيضاً ببقية المخطوطات ولم يقتصر على رقم A ؛ على أن نشرته فيها كثير من التعسف فى القراآت وفى التغيير؛ ولكن فضلها فى أن جهازها النقدى تام مما يسمح فى المستقبل بالدراسة النقدية على أساسها، إذ أورد فيه اختلاف القراآت فى المخطوطات التى تيسر له الاطلاع عليها أو التى كلف غيره بالاطلاع عليها لحسابه هو ، بينما فالن واشپنجل لم يستوفيا فى نشرتيهما هذه المخطوطات الأخرى ؛ كما أفاد من التصحيحات والتكملات التى اقترحها تيرو Thurot فى بحث له ظهر فى «المجلة الأثرية» *Revue Archéologique* (سنة ١٨٦٣ حـ ٢ ص٢٨٧ وما يتلوها) بعنوان : « ملاحظات فيلولوجية على كتاب الشعر لأرسطو » . ولهذا فان من يطلب قراءة مخطوط A وقراآت سائر المخطوطات والطبعات القديمة ، فعليه بنشرة سوزميل هذه .

---

(١) راجع له J. Vahlen : *Beiträge zu Arist. 'Poetik'* (in *Sitzungsberichte d. phil.-hist. Cl. d. Wiener Akad. d. Wissenschaften*), 1865-67

— — : *Aristotelis 'de Arte Poetica' liber : recensuit. Berolini* 1868

— — : *Aristotelis 'de Arte Poetica' liber : iterum recensuit et adnotatione critica auxit. Berolini*, 1874.

— — : *Wo stand die verlorene Abhandlung des Arist. über die Wirkung der Trag.* ? (in *Sitzungsber. d. Wien. Akad. d. Wiss.*), 1874 (*Gesammelte philologische Schriften, I*).

— — : *Aristotelis 'de Arte poetica' liber : tertiis curis recognovit et adnotatione critica auxit. Lipsiae*, 1885.

وجاء ايبرفك Ueberweg مؤرخ الفلسفة المشهور فترجم كتاب أرسطو « فى الشعر » إلى الألمانية (برلين سنة ١٨٦٩ فى المكتبة الفلسفية ، مجلد رقم ١٩) ثم نشر النص اليونانى(١) (سنة ١٧٨٠) ، وزود كلتيهما بجهاز نقدى وملاحظات قيمة واقتراحات تدل على مهارة وحدة ذكاء ، وإن لم ترتكز على آساس فيلولوجية متينة .

وعنى كرست(٢) Christ بنشر الكتاب فى مجموعة تويبنر Teubner المشهورة ، مقتدياً بمذهب اشپنجل ، حريصاً على الاعتماد على مخطوط باريس رقم A مستعداً فى الوقت نفسه لقبول قراءات أخرى ، وللإفادة من سائر المخطوطات والطبعة الألدية ؛ ولم يتابع فالن على كل قراءاته ، بل عارض الكثير منها واقترح اقتراحات جيدة ، ولم يأخذ باقتراحات فالن ، وقرأ كثيراً من المواضع فى مخطوط A على غير قراءة فالن .

ولما كانت لمخطوط A هذه الأهمية ولتيسير الانتفاع به قام هـ . أومون وف. أليجر H. Omont et F. Allègre بنشر صورة فوتوغرافية حجرية لهذا المخطوط (باريس سنة ١٨٩١) وقدما له بمقدمة ، حتى يتيسر بهذا الاطلاع على المخطوط نفسه لمن لا تسمح لهم ظروفهم بالانتقال إليه . ولكن نقل الصور جاء رديئاً إلى حد لا يغنى عن مراجعة الأصل نفسه فى موضعه ، نظراً إلى رداءة التصوير والطبع معاً .

وإذن فقد استقرت لمخطوط A مكانة فريدة جعلت عمل التحقيق يكاد يقتصر على نقد هذا المخطوط . واستمرت الحال على هذا النحو منذ أن نبه إلى هذا الرأى اشبنجل وأيده وتحمس له فالن ، إلى أن جاء دافيد صمويل مرجوليوث D.S. Margoliouth المستشرق الانجليزى المشهور ، فأدخل فى ميدان النقد الفيلولوجى لكتاب « فن الشعر » لأرسطو عاملا خطيراً جديداً ، هو الترجمة

---

(١) Fr. Ueberweg : *'Ars poetica' ad fidem potissimum cod. A, edidit F.U. Berolini,* 1870.

(٢) W. Christ : *'De Arte poetica', recensuit. Lipsiae,* 1878.

W. Christ : *'De Arte poetica', recensuit. Lipsiae,* 1893.

العربية القديمة التى قام بهـــا أبو بشر متى بن يونس[1] القنائى المتوفى فى ١١ رمضان سنة ٣٢٨ هـ ، ٢٢ يونية ٩٤٠ م) .

نشر مرجوليوث[2] فى لندن سنة ١٨٨٧ ترجمة متى بن يونس العربية ، وأضاف اليها قسم الشعر من كتاب « الشفاء » لابن سينا ، والفقرة الصغيرة الواردة عن الشعر فى « عيون الحكمة » لابن سينا أيضاً بشرح فخر الدين الرازى ، ثم شذرة بالسريانية فى تعريف المأساة ، ثم فن الشعر لابن العبرى من كتابه « زبدة الحكمة » باللغة السريانية . هنالك تبين :

١ — أن الترجمة العربية القديمة تقوم على أساس ترجمة سريانية ، تعتمد هى الأخرى على مخطوط يونانى أقدم من مخطوط باريس ؛

٢ — أن القرآت الواردة فى الترجمة العربية تدل على رواية تختلف عن رواية مخطوط باريس ، وإذن فالمخطوط اليونانى الأصلى الذى عنه تمت الترجمة إلى السريانية ثم إلى العربية مستقل عن مخطوط باريس ، وعن النسخ الأخرى كذلك ؛

٣ — أن كثيراً من المواضع الغامضة والفروض والاقتراحات يمكن أن تحل صعوباتها عن طريق القراءة التى تقدمها هذه الترجمة العربية ؛ وقد تبين هذا فى الحال من بعض النماذج التى قدمها مرجوليوث آنذاك فى تلك النشرة ؛

٤ — أن من الممكن بيان الصلة بين مخطوط باريس وسائر المخطوطات بياناً حاسماً على أساس شهادة مخطوط أقدم منها جميعاً ، وهو المخطوط الأصلى الذى قامت عليه الترجمة السريانية ثم العربية .

ولعل أول إشارة واضحة إلى افتراض إمكان الافادة من الترجمة العربية قبل أن ينشر مرجوليوث سنة ١٨٨٧ — هى إشارة إيبرفلك فى ترجمته (ط ٢ ص ٩٤) :

---

(١) راجع كتابنا : « التراث اليونانى » ص ٧٦ — ص ٧٨ ، « طبقات الأطباء » لابن أبى أصيبعة جـ ١ ص ٢٣٥ ؛ « الفهرست » لابن النديم (نشرة فلوجل) ص ٢٠٣ ؛ « أخبار الحكماء » للقفطى ص ٢١٢ (طبع القاهرة سنة ١٩٠٨ م ، سنة ١٣٢٦ هـ) .

(٢) D. S. Margoliouth : *Analecta Orientalia ad Poeticam Aristoteleam*, edidit D. Margoliouth. Londini, 1887.

« ولعل دراسة متعمقة للترجمة العربية أن تقدم معونة قيمة فى تصحيح النص » (الطبعة الثانية سنة ١٨٧٥) . ثم جاء فالن Vahlen فاستعان بادورد سخاو المستشرق المعروف الذى نسخ الكتاب وعمل ترجمة ألمانية ليفيد منها فالن فى نشرته ، كما قال فالن فى مقدمة نشرته (الطبعة الثانية ص XI) . ولكن فالن لم يستفد منها إلا فى موضع واحد هو ١٤٤٧ ب ٩ حول كلمة ἀνώνυμος التى اقترحها برنايس ، وأيد اقتراحه الترجمة العربية . والسبب فى هذا أنه إنما اعتمد على الترجمة الألمانية السريعة التى عملها من أجله إدورد سخاو ، فلم يفد الافادة المطلوبة ؛ وكان لابد إذن من نشر الترجمة العربية ومراجعتها مع المخطوطات اليونانية حتى يتبين إلى أى مدى يمكن الافادة منها . وهذا هو ما عمله مرجوليوث فى تلك النشرة أولا ثم فى الترجمة اللاتينية للترجمة العربية مشفوعة بنشرة للنص اليونانى سنة ١٩١١ وسنتحدث عنها بعد قليل . وقد قدم مرجوليوث بين يدى نشرته الأولى هذه سنة ١٨٨٧ بمقدمة لاتينية (من ص ١ ـ ص ٤٥ من القسم اللاتينى) ، تعدُّ بمثابة تاريخ للترجمات العربية والسريانية لكتاب أرسطو « فى الشعر » ثم شفع ذلك بتقديم نماذج للتصحيحات اعتماداً على مراجعة هذه الترجمة العربية (ص ٤٦ـص ٧٢) فيها ترجم النص العربى ووضع معه النص اليونانى الأصلى الذى يفترض أنه كان الأصل فى هذه الترجمة العربية السريانية، مع إيراد قراءات مخطوط باريس رقم A وقراءات سائر المخطوطات أو الاقتراحات التى قدمها العلماء الفيلولوجيون لتصحيح النص ، كما ذكرها فالن وكرست فى نشرتيهما .

وسرعان ما تلقف النقاد هذه المعونة الجديدة التى تبدت لهم فى النص العربى كما قدمه مرجليوث فى هذه النماذج . وكان على رأسهم هرمن ديلز فى مقال له (« المجلة الأدبية الألمانية » *Deutsche Literaturzeitung* سنة ١٨٨٨ ص ١٥٧ ـ ص ١٥٩) فبين نتائج هذه الترجمة العربية بالنسبة إلى تصحيح النص اليونانى . لكنه فى عمله هذا قد وقع ضحية أخطاء مرجوليوث فى قراءة الترجمة العربية نفسها ، بيد أن له الفضل فى أنه كان من أوائل الذين تنبهوا إلى ضرورة الافادة من هذه الترجمة العربية فى تحقيق النص اليونانى .

وتلاه انجرام بايووتر I Bywater (فى مجلة « محفوظات فى تاريخ الفلسفة » سنة ١٨٨٩ عدد ٢ ص ٤٩٩ Archiv für Geschichte d. Philos) فنبّه إلى أن مخطوط الترجمة العربية يأتى فى كثير من المواضع بتصحيحات أفضل من مخطوط باريس ، خصوصاً فى مواضع النقص الموجودة فى هذا الأخير . كذلك نبه إلى هذه الأهمية سوزميل فى Berliner Philol. W.-S., 1891, S 1546 ثم انتفع به بوتشر[١] فى نشرته .

لكن آفة هذه الاستثمارات كلها للترجمة العربية حتى ذلك الحين شيئان : (الأول) أنه لم تعرف الترجمة العربية بعد كاملة فى ترجمة لاتينية دقيقة ؛ و (الثانى) أن مرجليوث قد أخطأ أخطاءً عديدة فى نشر النص العربى للترجمة .

أما الأمر الأول فقد عالجه مرجليوث نفسه فى سنة ١٩١١ حين نشر ترجمة لاتينية كاملة للنص العربى للترجمة العربية التى قام بها أبو بشر متى لكتاب « فى الشعر » لأرسطو . ونشر معها تحقيقاً جديداً للنص اليونانى مزوداً بتعليقات نقدية وتصدير ضخم ، ثم ترجمة إنجليزية للأصل اليونانى مع شرح موجز . وفى التصدير لهذه النشرة الضخمة (فى ٣٣٦ صفحة) بيّن الأساس فى تحقيق النص اليونانى ، الجديد الذى تأتى به الترجمة العربية لتصحيحه ، ومدى الفائدة التى نحصلها منها فى تحقيق هذه الغاية .

أما الأمر الثانى فلم يستطع مرجليوث الوفاء به بالرغم من شكاوى ديلز وسوزميل من طريقة مرجليوث غير المنهجية فى نشرته الأولى للنص العربى سنة ١٨٨٧ ؛ فالنشرة الجديدة التى قدمها للنص اليونانى — وقد اعتمد فيها على دراسة اثنين وعشرين مخطوطاً يونانياً — لا تزال بمعزل عن التدقيق النقدى المطلوب . والترجمة اللاتينية للترجمة العربية لم تقم إلا على النص العربى الذى نشره من قبل دون تصحيح جديد ، بالرغم مما فى نشرته العربية من أخطاء جسام .

لهذا لم يكن ثمت مندوحة عن قيام عالم فيلولوجى دقيق بنشر الترجمة العربية وترجمتها إلى اللاتينية ، ودراستها بكل دقة ومراجعتها مع جميع المخطوطات اليونانية

---

(١) S.H. Butcher : *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a critical Text and a Translation*. London, 1895 ; - 4° ed. 1923.

لبيان أوجه التوافق وأوجه الاختلاف ، ثم مراجعة هذا كله لبيان إمكان استثمار الترجمة العربية – مصححة بكل دقة وعناية – فى تصحيح النص اليونانى .

جاءت « أكاديمية العلوم فى ڤينا » فألفت « لجنة لنشر الترجمات العربية لمؤلفات أرسطو » عقدت أولى جلساتها فى ١٠ مارس سنة ١٨٩٧ ، وآخر جلساتها فى ١٣ فبراير سنة ١٩٠١ ، وكان من بين أعضائها تيودور جومپرتس Gomperz ، ودافيد هينرش ملر Müller وكراباتسك G. Karabacek وك . شنكل K. Schenkl الذى تولى رياستها ، وبعد خروجه منها تولاها ليوپولد فون شريدر Leopold v. Schroeder . وفى جلسة ١٨ ينايرسنة ١٨٩٩ قررت اللجنة تكليف الدكتور ياروسلاوس تكاتش Dr. Jaroslaus Tkatsch القيام بنشر ترجمة أبى بشر متى عن المخطوط الوحيد[1] الموجود فى المكتبة الأهليـــة بباريس (قم ٨٨٢ عربى = ٢٢٤٦ عربى فى الترقيم الجديد) وترجمتهـــا إلى اللاتينية ودراستها دراسة كاملة وبيان مدى الافادة منها فى تصحيح النص اليونانى .

فنهض ياروسلاوس تكاتش بهذا العمل الضخم ، وبعد عشرين سنة قدم القسم الأكبر منه إلى الأكاديمية ، فألفت لجنة ضمّت فون أرنم von Arnim ور. جاير R. Geyer ورادرماخر Radermacher ورودوكاناكس Rhodokanakis وعلى الرغم من ضخامة العمل الذى شمل أكثر من ١٥٠٠ صفحة ، وسوء الظروف العالمية شرعت الأكاديمية فى طبع الكتاب ، ومضى الطبع ببطء إلى أن وافت تكاتش المنية فى ٤ و ايرسنة ١٩٢٧ بعد أن أتم طبع المقدمة والنص العربى والترجمة اللاتينية وجزءاً من الشرح ؛ فقام مقامه فى الاشراف على الطبع رادرماخر ، فأخرج الجزء الأول ، ثم أ. جودمان وت . زيف فنشرا الجزء الثانى . وظهر لأول فى ڤينا سنة ١٩٢٨ ، والثانى فى ڤينا وليبتسك فى سنة ١٩٣٢ ، بعنوان :

Die Arabische Uebersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes

ويبدأ بمقدمة ممتازة جداً ، فيها يتبع المؤلف تاريخ نشرات كتاب أرسطو

---

(١) راجع وصفنا له فى نشرتنا : « منطق أرسطو » ص ٢٠ – ص ٣٢ من المقدمة . القاهرة سنة ١٩٤٨ .

« فى الشعر » ثم يقتص هذه النشرات بدقة ، ويعطف على نشرة مرجوليوث للنص العربى للترجمة العربية وللنص اليونانى ويفرده بدراسة نقدية لاذعة . حتى إذا ما انتهى من هذا الجانب . عكف على دراسة التراث اليونانى فى العالم السريانى ثم فى العالم العربى ؛ فجاءت أعمق وأدق دراسة فى هذا الموضوع حتى الآن . وتلا ذلك بدراسة مصير « فن الشعر » لأرسطو فى العالم الفلسفى الاسلامى ، ويعنى خصوصاً بابن سينا وتلخيص ابن رشد ؛ أما الفارابى فلم يكن تلخيصه قد عرف بعد .

ويتلو المقدمة بنشرة للنص العربى لترجمة أبى بشر متى ، وفى مواجهتها وضع ترجمة لاتينية حرفية ؛ وفى الهوامش اقترح التصحيحات التى يراها ، ودل على تصحيحات مرجوليوث وناقشها فأخذ ببعضها واطرح الآخر وترك أشياء أخرى على حالها من الغموض والفساد ، واقترح فى تصحيح النص وفى نقله من المخطوط الأصلى رقم ٢٣٤٦ عربى (بالمكتبة الأهلية بباريس) جملة اقتراحات ، وافقناه نحن هنا فى بعضها ولم نأخذ بالبعض الآخر ، كما فعلنا أيضاً مع اقتراحات مرجوليوث .

وفى الجزء الثانى أورد أولاً ملاحظات على ترجمته اللاتينية (ص ١ ا إلى ص ١٢٥ ا) . ثم قارن الترجمة العربية بالنص اليونانى (من ص١٢٦ إلى ص٢١٧) وبين صلات المخطوطات اليونانية بعضها ببعض . ثم ألحق جودمان إلحاقات (ص ٢١٨ ا إلى ٢٢٣ ب) وضميمة ولوحة بالقراءات . وزوده ب . ريم Rehm بالفهـــارس .

وبهذا كله جاءت نشرة تكاتش ودراسته من أجل الأعمال الفيلولوجية فى ميدان الدراسات اليونانية ومن أعظم الثمار التى أثمرتها الفيلولوجيا فى العصر الحديث .

وغنى عن البيان أننا قد أفدنا ها هنا فى الفصل الثانى من هذا التصدير وفى نشرتنا لنص الترجمة العربية القديمة كل ما استطعنا إفادته من هذا العمل الجليل ، وإن كنا قد خالفناه فيما يتصل بقراءة النص العربى لترجمة متى وتصحيحه مخالفات عديدة بيناها فى مواضعها وبينا أســبابها . وليس من شك فى أن

نشرته للنص العربى أفضل بمراحل عدة من نشرة مرجوليوث : فان مرجوليوث أساء قراءة المخطوط العربى ، وافترض فيه وانتحله أحياناً ما ليس فيه ، واقترح للتصحيح اقتراحات شاذة أو مضحكة أحياناً كثيرة ، ولم يراجع الأصل المخطوط مراجعة وافية دقيقة فأتى فيه نقص وسوء قراءة وتحايلات غريبة . لكن هذا لايقدح فى الخدمة الكبرى التى قدمها مرجوليوث للباحثين ، فهو فى هـذا ذو القدم السابقة .

— ٣ —

تحليل كتاب « فن الشعر » لأرسطو

وكتاب أرسطو « فى الشعر » ينتسب إلى ذلك القسم من الكتب الأرسطية المسمى باسم « المؤلفات المستورة » أى تلك التى لم ينشرها على الناس ، بل كانت دروساً يلقيها فى « اللوقيون » على طلابه ؛ ومن خصائص هذا النوع الايجاز وعدم الاحكام فى التأليف والغموض ، لأن أرسطو كان يتخذه مذكرات للدرس يتكفل هو بشرحها أثناء الالقاء والمحاضرة. فلم يقصد تأليفها قصداً ، ومن هنا التفكك والغموض والاستطراد والاضطراب ؛ ومن هنا أيضاً المتاعب التى وضعها هذا الكتاب فى طريق الباحثين فيه والناقدين .

والكتاب لاشك يرجع إلى دور النضوج فى حياة أرسطو ، وكان تأليفه قبل كتاب « الخطابة » وبعد كتاب « السياسة » . ولهذا يفترض روستانى[١] Rostagni أن أرسطو ألفه أثناء إقامته الثانية فى أثينا بين سنة ٣٣٥ وسنة ٣٢٣ ، ومن المحتمل أن يكون ذلك حوالى سنة ٣٣٤ ق. م. بينما يقترح ايبرڤك[٢] أن يكون ذلك حوالى سنة ٣٣٠ ق.م. وإن كان رأى روستانى أقرب إلى الرجحان . على أن إشارة أرسطو فى المقالة الثامنة من كتاب « السياسة » حيث يقول إنه سيفصل القول فى التطهير فى « بحثه فى الشعراء » ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς

(١) A. Rostagni : *La Poetica di Aristotele*, con introduzione, commento e appendice critica, p. XXIX. Torino, 1927.

(٢) Fr. Ueberweg : *Aristoteles über die Dichtkunst*, übersetzung, S. V, Berlin 1869.

لا يدل دلالة قاطعة على أن كتاب « السياسة » أسبق من كتاب « فن الشعر ». ولكن الأمر أوضح فيما يتصل بأسبقية كتاب « فن الشعر » على كتاب « الخطابة » إذ يشير أرسطو فى هذا الكتاب الأخير إلى كتاب « فن الشعر » على أنه كتاب سبق تأليفه، وذلك ليس فقط فى المقالة الثالثة، المشكوك فى صحة نسبتها إلى أرسطو بل وفى المقالة الأولى (م ١ ص ١٣٧٢ أ ١ ؛ أما فى م ٣ ففى ص ١٤٠٥ أ ٥ و ص ١٤١٩ أ ب٦)، وليس من شك فى صحة نسبتها إلى أرسطو.

وإنما الصعوبة الكبرى هى فى النص الباقى لنا : هل هو النص الكامل ؟ هذا أمر يشك فيه كل الشك، ويرجع الشك إلى أن أرسطو قد أشار فى مستهل الفصل السادس من هذا الكتاب (ص ١٤٤٩ ب س ٢١) إلى أنه سيدرس الكوميديا بعد قليل وكذلك الهزلى، كما أنه أشار أيضاً فى كتاب « الخطابة » إلى هذه الدراسة مرتين (ص ١٣٦١ ب س ٣٦ ؛ ص ١٤١٩ ب س ٦). ونحن نعرف من ناحية أخرى أن ذيوجانس اللائرسى أورد فى فهرست مؤلفات أرسطو الذى يرجع فيما يظن إلى هرميفوس الأزميرى Hermippe de Smyrne (حوالى سنة ٢٠٠ ق.م.) أن كتاب أرسطو « فى الشعر » هو فى مقالتين ؛ ونحن لم تبق لدينا فى نصنا الحالى غير مقالة واحدة. لهذا شاع بين النقاد الرأى القائل بأن كتاب « الشعر » قد ورد الينا ناقصاً. وتأيد هذا أيضاً مرة ثالثة بما ورد فى نهاية المخطوط الركردياني رقم ٤٦، إذ قال : « ولنتكلم الآن عن الايانبو والكوميديا »، وهذا إعلان بما سيتحدث عنه فى المقالة الثانية. على أن هاردى[1] Hardy يرى أنه حتى لو فرضنا أن هـــذه العبارة منحولة، فان هذا يدل على أن الناس كانوا يعتقدون منذ زمان بعيد أن الكتاب ينقصه قسم كبير ؛ وهو افتراض ليس له ما يؤيده. إلا أن العبارة لم ترد فى سائر المخطوطات ولا فى الترجمة العربية. ولكن هذه الترجمة العربية، وياللأسف، قد وردت ناقصة فى المخطوط العربى الوحيد (باريس عربى برقم ٢٣٤٦)، ولعلها لو وجدت كاملة لحلت المشكلة نهائياً، لأنها تعتمد على أقدم مخطوط يونانى عرف لنا حتى الآن، بتوسط الترجمة السريانية، وإن كان كلام ابن رشد يقطع بأن الترجمة العربية ناقصة هى الأخرى.

* * *

(١) J. Hardy : *Aristote: Poétique*, p. 5. Paris, 1932.

وبحث ارسطو فى هـذا الكتاب ينقسم إلى قسمين كبيرين : الأول (من فصل ١ إلى فصل ٥) يتحدث عن الشعر عامة وعن مسائل تخص الشعر ، والثانى (من السادس حتى نهاية الكتاب فى صورته الحالية) يتحدث عن خصائص الأنواع الرئيسية من الشعر ، ولم يبق لنا منه إلا البحث فى المأساة والملحمة ؛ أما البحث فى الملهاة والهزلى فإنه فقد — على افتراض أن الكتاب ناقص بين أيدينا .

وفى القسم الأول يعرف أرسطو الشعر بتعريف كان مشهوراً فى أيامه بفضل أفلاطون ، وهو أن الشعر « محاكاة » . وهذه المحاكاة تتم بوسائل ثلاث ، قد تجتمع وقد تنفرد ، هى : الايقاع والانسجام واللغة . وتفترق الأنواع الشعرية وفقاً لخصائص : الخاصية الأولى هى الاختلاف فى الوسيلة : فالمأساة والملهاة والنوموس والديثرمبو تستعمل هذه الوسائل الثلاث كلها ؛ وفن القيثار والناى يستعمل وسيلتين فحسب هما الايقاع والانسجام ؛ والملحمة والحوار السقراطى والايلجيا والايانبو تستعمل وسيلة واحدة ، هى اللغة : إما مع الوزن ، أو بغير الوزن.

والخاصية الثانية ، وهى أهم من الأولى ، هى المضمون . والمضمون المشترك المحاكى فى الشعر هو الأفعال الانسانية ؛ ولما كان الناس ينقسمون من حيث الأخلاق إلى أفاضل وأراذل ، أشرار وأخيار ، فان من الأنواع الشعرية ما يحاكى الأعمال الفاضلة ، ومنها ما يحاكى الأعمال الرذلة : والأنواع الأولى هى الملحمة والمأساة خصوصاً ، والأنواع الثانية التى تحاكى الأعمال الرذلة والمضحكة هى الايانبو والفاروديا والملهاة (الكوميديا) .

وخاصية ثالثة تميز بين الأنواع الشعرية هى طريقة المحاكاة : فأحياناً يتحدث الشاعر بضمير المتكلم (الملحمة الشائعة ، والهجاء) أو يدع الأشخاص يتحدثون (المأساة ، الملهاة) ، أو يستعمل كلتا الطريقتين على التبادل كما كان يفعل هوميروس .

ثم يبحث أرسطو فى الميل إلى الشعر فى الانسان ، بوصف الشعر غريزة فى فطرة الانسان فيقول إن أصله الميل إلى المحاكاة والتقليد ، وهو ميل مركوز فى طبيعة البشر ، ويرجع بدوره إلى حب الاستطلاع والرغبة فى المعرفة ؛ والميل إلى الايقاع والانسجام . وعن هذه الميول الفطرية الأولية تولد فى بادئ الأمر

الشعر الارتجالى ، وقد انقسم وفقاً لطبائع الشعراء إلى شعر هجاء من ناحية ، وشعر مديح وثناء من ناحية أخرى ؛ ونما شعر الهجاء وتطور فأفضى إلى الكوميديا ، ونما شعر المديح والثناء وتطور فأفضى إلى المـأساة ولهذا فان الملهاة والمأساة أعلى مراحل تطور الشعر .

ويبدأ القسم الثانى بتقديم تعريف للمأساة يتضح من خلال البحث فى أجزائها وعناصرها : وهذه العناصر هى ـ بحسب الترتيب المنطقى : الحكاية أو الأسطورة ، والأشخاص ، والفكر ، والمقولة (اللغة) ، والموسيقى ، والمنظر المسرحى . والعنصران الأخيران ، وإن كانا ذا أثر كبير فى المشاهدين للتمثيل ، فانهما من حيث الصناعة الفنية للمأساة عنصران ثانويان ، إذ يرى أرسطو أن قيمة المسرحية يجب أن تظل قائمة بتمامها حتى لو لم تمثل .

وأهم عناصر المأساة هو الحكاية أو الأسطورة أو الخرافة ، ولهذا يخصها بالنصيب الأوفى من البحث . فيشترط فى الحكاية أن تتوافر فيها الوحدة والإحكام . ولهذا يشبه المسرحية بكائن عضوى حى منتظم الأجزاء يدركه العقل فى وحدته . وإلا فقدت صفة الجمال ، لأن الجمال يقوم على الوحدة والانسجام المتكامل المنتظم .

ولكن للمأساة غاية واضحة هى تطهير النفس من الانفعالات العنيفة . إذ المحاكاة فى المأساة ترمى إلى إثارة الرحمة والخوف ، وبهذه الاثارة تخلص النفس من آثار الانفعالات السيئة ، وفقاً لقاعدة : وداونى بالتى كانت هى الداء ! ولتحقيق هذه الغاية لابد من توافر عوامل خاصة أهمها المفاجأة والتقابل contraste ولهذا يجب فى المأساة أن تشتمل على التحول péripétie (أو الادارة ، كما فى ترجمة متى) والتعرف والكوارث ؛ وإذا خلت الحكاية من هذه العناصر الثلاثة : التحول والتعرف والكوارث ، فانها تأتى ضعيفة تافهة .

ثم يدخل فى خلال هذا العرض فصل دخيل هو الفصل الثانى عشر ، فيه تقسم المأساة قسمة أخرى إلى الأجزاء التى تتكون منها وهى : المدخل prologue والدخيلة épisode ، والمخرج exode ، ونشيد الجوقة . ولقد أسرف النقاد حين زعموا أن هذا الفصل مقحم على الكتاب . فمن الواضح أن مكانه طبيعى فيه ،

لأن أرسطو ، وقد فرغ من سرد العناصر الكيفية فى الخرافة والمأساة ، كان عليه أن يعقّب على ذلك ببيان الأجزاء الكمية ، كما لاحظ ألبيدجانى[1] بحق ، أى أجزاؤها من حيث الامتداد ، وهو استطراد تبرره هذه الواقعة وهى أننا ها هنا بازاء عرض شفوى ، لأن الكتاب كما قلنا أصله مذكرات يستعين بها أرسطو فى إلقاء الدروس .

وبعد هذا الاستطراد يعود أرسطو إلى موضوعه ، فيبحث فى الشروط التى يجب توافرها فى الأفعال المحاكاة فى المسرحية حتى تؤدى إلى تحقيق التطهير (الكاثرسيس) ؛ وهنا يقدم القواعد التى يرى توافرها فى المأساة المثلى ، مستنداً فى تحليله إلى نموذج « أوديفوس ملكاً » لسوفقليس ، وقد رأى فيها أرسطو خير نموذج للمأساة . ويحدد طبيعة البطل فى المـآسى وخصائص الكوارث التى تجرى له . وبهذا ينتهى البحث فى الخرافة . ويتلوه بالبحث فى الأشخاص ، فيقرر أن الأشخاص الرئيسية فى المأساة يجب أن يكونوا أخيارا ، ملائمين للموضوع ، محكمين فى السلوك .

وها هنا يعرج البحث على مسائل ليست من صميم المأساة ولا فن الشعر عامة ، بل تشترك فيها الخطابة وأنواع الشعر الأخرى غير المأساة ، وهذه المسائل تتصل بالفكر وبالمقولة. فيبدأ البحث فيهما فى الفصل ١٩ ، ويحلل المقولة عامة ، وأجزاءها فى الفصل ٢٠ ، ويعنى بدراسة لغة الشعر وخصائصها وأنواع المجاز فى الفصل ٢١ ، ويدخل هنا فى تفاصيل لغوية يونانية من العسير ، أو المستحيل أحياناً ، ترجمتها إلى لغة أخرى . ويختم هذا البحث بالحديث فى الفصل ٢٢ عن الزينة والوضوح . وهذا الشطر من كتاب « الشعر » أقرب إلى البحث فى اللغة والبلاغة . ولهذا يتساءل البعض : وما موضعه هنا ؟ وهو سؤال قد يفهم إذا كان التأليف حصراً للنفس فى موضوع محدد كل التحديد ، وهو تحديد لم يكن قد تم من قبل ، لأن أرسطو يعدّ رائداً فى هذا الباب على الرغم من أبحاث أسلافه ومعاصريه ؛ فضلا عن أن مسائل اللغة والبلاغة وثيقة الارتباط بالبحث فى الشعر

---

(١) فى ص *XIV* من مقدمته للترجمة الايطالية. فيرنتسه سنة ١٩٤٦ : F. Albeggiani
Aristotele : *La Poetica.*

بحيث لا يمكن إغفالها أبداً ، خصوصاً إذا تذكرنا الملاحظة التى أبداها الشاعر فريدرش شلر وأوردناها آنفاً ، وهى أن أرسطو كان يضع نصب عينيه نماذج حية من المـآسى والملاحم اليونانية ، ولم يكن مجرد باحث نظرى مجرد ؛ ووجود هذه النماذج أمام نظره كفيل بأن يدفعه إلى إثارة كل المسائل التى تحيط بها .

ومن هذه المسائل أيضاً مسألة التعرُّف ، لهذا يعود إليها ليستقصى أطرافها ويحدد أنواع التعرف فى الفصل السادس عشر ؛ ثم يأتى فى الفصلين السابع عشر والثامن عشر فيزود شعراء المـآسى بالنصائح والارشادات .

حتى إذا ما فرغ من هذه المسائل المفردة عاد إلى صلب الموضوع . فيتحدث فى الفصل ٢٣ عن وحدة الفعل فى الملحمة والمأساة .

ويتناول فى هذا الفصل والفصل الذى يتلوه (٢٤) أوجه التشابه والخلاف بين الملحمة والمأساة ، بعد أن كان قد أشار إلى هذا الموضوع إشارة موجزة فى الفصل الخامس (ص ١٤٤٩ ب س ١٠ — س ٢٠) . أما أوجه التشابه فهى : (١) كلتاهما تقتضى وحدة الفعل (فى الفصل ٢٣ كله ، قارن أيضاً الفصل ٨) ؛ (٢) ولهما نفس الأوصاف من حيث البساطة الخ ؛ (٣) وفيهما نفس العناصر الأدبية مثل الخرافة واللغة والفكر الخ (فصل ٢٤ ، ١٤٥٩ ب ٨ — ١٧) — أما أوجه الخلاف فهى : (١) فى الطول (فصل ٢٤ ص ١٤٥٩ ب ١٧ — ٣١) ؛ (٢) فى الوزن (١٤٥٩ ب ٣٢ — ١٤٦٠ أ ٥) ؛ (٣) فى الأسلوب ، فهو اقتصاصى فى الملحمة ، تمثيلى فى المأساة (١٤٦٠ أ ٦ — ١٢)؛ (٤) فى قابلية الأمور غير المعقولة (ص ١٤٦٠ أ ١٢ — ص ١٤٦٠ ب ٥) .

وهنا نصادف فصلا خطيراً فى تاريخ النقد الأدبى هو الفصل الخامس والعشرون ، وفيه يقدم أرسطو القواعد الرئيسية للنقد الأدبى ويعد أول محاولة فى هذا الباب فى تاريخ الآداب العالمية كما نعرفها حتى الآن ؛ وفيه يدفع فى صدور النقاد المتحذلقين والمتخرّصين والمدّعين والمتزمتين ، ويدافع عن الشعراء الذين هاجمهم هؤلاء . وهذا الفصل فيه درسٌ قاسٍ للنقاد ، ياليتهم رجعوا إليه حتى يتحلوا بالانصاف ! وكم لأرسطو فى الدفاع عن الشعراء ضد النقاد من مواقف جياد ! فقد دافع عن هوميروس دفاعاً مجيداً فى بحث خاص فى

ست مقالات بعنوان « المســائل الهوميروسية » Ἀπορήματα ὁμηρικά ، لكن لم يبق لنا ويا للأسف الشديد . وكان الأصل فيها أن النقاد ، خصوصاً السوفسطائية ، قد عنوا عناية بالغة بشعر هوميروس والشعراء الكبار اليونانيين ؛ وأثاروا المشاكل التي تنطوي عليها قصائدهم ، والتمسوا لها الحلول أحياناً ، وبالغوا في التمحيص والتحليل والتشقيق والتدقيق حتى كان المرء منهم أحياناً يدخل في دائرة المماحكات والمراء . ولم يكن الأمر يقتصر على استخلاص الأخطاء الفنية ، بل كان يمتد إلى إبراز المتناقضات والمشاكل التاريخية والاستحالات العقلية والأغلاط اللغوية . والمساوئ الأخلاقية الخ . . . ومن المشهورين بهذا الأسلوب في النقد الجارح زويلوس Zoïλos من أمفيبوليس (عاش في القرن الرابع قبل الميلاد) : فقد هاجم ايسقراطيس وأفلاطون ، وهاجم خصوصاً هوميروس في كتاب بعنوان « سوط هوميروس » Ὁμηρομάστιξ ولهذا لقب زويلوس بأنه « سوط هوميروس » ! وفيه هاجم اختراع هوميروس وهاجم طريقة وضعه للأشخاص وأبرز ما في بعض الحوادث التي يقصها من أمور لا يقبلها العقل (مثلا ما ورد في « الالياذة » : النشيد الأول ، البيت رقم ٥٠) . كما هاجمه في كتب أخرى .

وهذا يفسر حرارة لهجة أرسطو في الدفاع عن هوميروس ، فأرسطو في كل ما كتب كان يقصد دائماً أشخاصاً يتوجه إليهم بالرد أو المناقشة أو التفنيد .

ويختم الجزء الأول الباقي بين أيدينا بالفصل السادس والعشرين ، وفيه يتطرق أرسطو إلى البحث في مسألة طالما شغلت النقاد في العصر القديم ، وهي مسألة الموازنة بين الملحمة والمأساة من حيث التفضيل . فهنا يستعرض أرسطو النقاط الرئيسية في البحث ، فيبين الأسباب التي من أجلها يميل معظم النقاد في عصره إلى عد الملحمة أسمى من المأساة (ص ١٤٦١ ب ٢٧ — ١٤٦٢ أ ٥) ثم يفند هذه الأسباب (١٤٦٢ أ ٦ — ١٤٦٢ أ ١٥) ؛ وينتهي من هذا إلى إيراد أربعة أسباب تؤيد القول بسمو المأساة على الملحمة (١٤٦٢ أ ١٦ — ١٤٦٢ ب ١٥) .

* * *

وهنا نتساءل : ما هي العوامل التي دفعت أرسطو إلى العناية بالشعر؟ وهو سؤال عني بالاجابة عنه كثير من النقاد والباحثين فى أرسطو و «كتاب الشعر» بخاصة ؛ ومن خير من عرضوا له جالاتى[1] موزلا Galati-Mosella فى كتاب له بعنوان : « نشأة كتاب فن الشعر لأرسطو وخصائصه الرئيسية » سنة ١٩١٠ . ويمكن تلخيص هذه العوامل فى عاملين :

(١) تأثير الوسط الذى نُشِّئ فيه أرسطو ، وهو الأكاديمية الأفلاطونية . فعلى الرغم من أن أفلاطون قد دعا إلى طرد الشعراء من « مدينته الفاضلة » ، فانه لم يوجد بين الفلاسفة حتى الآن من كان أحفل بالشعر وأغنى بالشاعرية من أفلاطون ؛ فمحاوراته يسرى فيها عرق شعرى دافق ؛ ويلوح أنه قد ندم على قراره ذلك بابعاد الشعراء ، وعاد يكفر عنه فى كتاب « النواميس » .

(٢) تأثير الوسط التاريخى الذى عاش فيه ، وكان المسرح والشعر عامة الشغل الشاغل للمواطن اليونانى ؛ فكيف يمكن أرسطو أن يغفل هذا الجانب من النشاط الروحى الانسانى ! فقد ازدهر الشعر فى آثينا ازدهاراً رائعاً ، كما ازدهر أيضاً فى مقدونيا التى ارتحل اليها أرسطو مربياً للاسكندر . وطريقة أرسطو فى كتاب « الشعر » — وهى أنه يضع نصب عينيه دائماً نماذج حية للشعر والمسرحيات التى يحلل قوانينها — تدل دلالة قاطعة على أنه كان كثير التردد على المسارح لمشاهدة التمثيليات . ويدل على ذلك أيضاً أن أرسطو قد وضع فهرساً — فُقِد — بأسماء الظافرين فى الأعياد الديونيسوسية (راجع فى ذيوجانس اللائرسى ، رقم ١٣٥ فى ثبت الكتب ؛ ورقم ١٢٦ فى الفهرست المجهول المؤلف) .

أما التأثير الأول فقد ظهر فى مؤلفات الشباب أيام أن كان تلميذاً فى الأكاديمية ، إذ ألف رسائل صغيرة بأسلوب الحوار الافلاطونى ، تغلب عليها الصناعة الشعرية وسعة الخيال ؛ ولعل شيشرون[2] حينما أطرى بلاغة

---

(١) Galati - Mosella : *La genesi e il carattere fondamentale della "Poetica" di Aristotele*. Palermo, 1910.

(٢) Cicero : *Epist.* I, 9 ; *Acad.* II, 38, 119 ; *Top.* I, 3 ; *De invent.*, II, 2, 6 ; *De Orat.*, I, 11, 49 ; *De Fin.*, I, 5, 14 ; *Epist. ad Attic.* II, 1.

أرسطو وجمال أسلوبه إنما يشير إلى هذه المؤلفات التى كتبها أرسطو فى مطلع الشباب . وقد بقيت لنا شذرات قليلة من هذه المؤلفات[1] الشعرية نثراً ونظماً .

أما العامل الثانى فقد ظهر أثره فى سلسلة من المؤلفات الخاصة بالشعر والشعراء والمسرح ، وبهوميروس . فكتب عن الفائزين فى المباريات الفوثاوية (شذرة فى روزه ص ٣٨٧ الخ) ولابد أن يكون فيها أشياء عن تاريخ الشعر الغنائى ، وعن الفائزين فى المباريات الأولمبية (لم تبق لنا منها شذرات) ، وعن الفائزين فى المباريات الديونيسوسية (بقيت منها شذرات على هيئة نقوش ، راجع كيرته Körte فى مجلة « الفيلولوجيا القديمة » *Classical Philology* ج ١ سنة ١٨٩٦ ص ٣٩١ وما يتلوها) .

وكتب «الارشادات المسرحية» Διδασκαλίαι (ذيوجانس : ١٣٧ ؛ المجهول : ١٢٩ ؛ ومنها شذرات فى روزه : « أرسطو المنحول » ص ٥٥٠ وما يليها ، وفى نشرته فى ج ٥ من نشرة بكر ص ١٥٧٢ وما يتلوها ، شذرات رقم ٥٧٥ حتى ٥٨٧ ؛ وفى هيتس : « مؤلفات أرسطو المفقودة » ص ٢٥٥ ؛ ونشرة ديدو Didot ص ٣٠٢) .

وكتب كتاباً « فى الشعراء : ثلاث مقالات » (القفطى ص ٣٢ طبع مصر سنة ١٣٢٦ هـ فى فهرست بطلميوس الغريب فى كتابه إلى أغلس) Περὶ Ποιητῶν وذكره ذيوجانس : رقم ٢ ؛ والمجهول : رقم ٢ ، ومنه شذرات فى روزه (« أرسطو المنحول » ص ٧٧ الخ ، نشرة بكر حـ ٥ ص ١٤٨٥ شذرات رقم ٥٩ إلى ٦٩) وهيتس (« مؤلفات أرسطو المفقودة » ص ١٧٤ وما يتلوها ، نشرة ديدو ، شذرة رقم ٣٣) . وفيه تعرض لمسائل فى تاريخ الأدب والنقد .

---

(١) القصائد جمعها ت. برك فى كتابه عن « الشعراء الغنائيين اليونانيين » ص ٥٠٤ وما يتلوها Th. Bergk : *Poetae Lyr. graeci* ؛ والشذرات جمعها روزه Rose فى « أرسطو المنحول » *Arist. pseudepigraphus* (ليبتسك سنة ١٨٦٣) وفى الجزء الخامس من نشرة بكر فى برلين سنة ١٨٧٠ (ص ١٥٨٣ ، شذرة رقم ٦٢١ وما يتلوها) وكذلك هيتس Heitz فى حـ ٤ من طبعة ديدو فى باريس لمؤلفات أرسطو (شذرة رقم ٣٣٣ وما يتلوها) .

وكتب كتاباً فى « شعراء العصر » فى ثلاث مقالات ، يظنه البعض هو نفس الكتاب السابق مباشرة .

وكتب فى « المآسى » Περὶ τραγῳδιῶν فى مقالة واحدة لم يبق إلا عنوانه .

وله كتاب « فى مسائل من عويص شعر أوميروس فى عشرة أجزاء » (القفطى ص ٣٦ فى « الكتب التى وجدت فى خزانة الرجل الذى يسمى ابليقون . طبع مصر سنة ١٣٢٦ هـ) وهو كتاب Ἀπορημάτων Ὁμηρικῶν (ذيوجانس : ١١٨ ؛ المجهول : ١٠٦) ومن هذا النوع أيضاً « مسائل من عويص شعر هزيود » (المجهول : الملحق رقم ١٤٦) « مسائل من عويص شعر أرخيلوخس ويوريفيدس وخويريلوس فى ثلاث مقالات » (المجهول ، الملحق برقم ١٤٤) ولم يبق من هذه الأخيرة إلا عنواناتها . أما « المسائل من عويص شعر هوميروس » فقد بقيت شذرات منها ، ومنها يتبين كيف كان استعداد أرسطو عظيما لنقد الشعراء وفهم الشعر ودراسة تاريخ الأدب والنقد .

وقد يضاف إلى هذه جميعاً الفصل التاسع عشر من كتاب « المسائل » Προβλήματα ويتضمن مسائل فى الشعر والموسيقى ، وإن كان مشكوك النسبة إلى أرسطو .

وكل هذه العناية التى أبداها أرسطو نحو الشعر والمسرح إنما كانت صدى لعناية النقاد والجمهور بالشعر والمسرح فى يونان . فلقد كانت للشعر والمسرح المكانة العليـــا ، وكان لهما فى نفوس الناس منزلة خطيرة ، وكانت الدولة فى المدن اليونانية تعنى بالشعر عنايتها بالحرب والأمن والسياسة . وكان الجمهور يشارك فى المشاهدة وفى النقد معاً . وكانت التربية الضرورية للمواطن الحر تقتضى الاحاطة بالشعر والمسرح . ولولا أنه لم يبق لنا إلا شذرات قليلة جداً من آثار النقد الأدبى العقلى قبل أرسطو ، لأمكننا بالدراسة التحليلية أن نقدر إلى أى مدى يدين أرسطو لأسلافه بما أورد فى كتاب « الشعر » من آراء ونظريات . ومن حسن حظ أرسطو أن هذه المؤلفات فقدت ! وبهذا نضطر إلى التسليم بأنه رائد الأفكار التى يدلى بها وابن بجدتها .

وإلا فان للسوفسطائية فى هذا الميدان — فيما نعلم من أخبارهم ومن نقاش أفلاطون لهم — جولات رائعات ، خصوصاً بروتاغوراس وهبياس وبروديكوس ؛ فهم قد تناولوا معظم مسائل الخطابة والنقد والبلاغة ، وعنوا باللغة عناية خاصـــة ، وحاولوا تأويل الأساطير والشعر تأويلا رمزياً . ولقد قسم اجيه [1] E. Egger النقد اليونانى عند السوفسطائية وأسلافهم إلى ثلاثة أنواع وعصور :

١ — النقد الذوقى ، وهو النقد القائم على مجرد الذوق السليم ، وكان يمارسه الجمهور والمحترفون معاً فى المباريات بين الشعراء الجوالين ، وفى الحفلات المسرحية فى الأعياد الرئيسية ، إذ كان جمهور النظارة حكاماً على المسرحيات التى تقدم أمامهم .

٢ — النقد التهكمى ،وكان نقداً ساخراً يتهكم بالمؤلفين والشعراء المسرحيين . نراه فى الكوميديا القديمة ، وخصوصاً فى كوميديات أرسطوفانس . وقد وجد فى العصر الثانى .

٣ — النقد العقلى ، وقد أقام قواعده السوفسطائيون . ويقوم على النقد اللغوى والتاريخى والعقلى من حيث الامكان والاحتمال . ويمثل النوعَ الثالث ، عصرُ السوفسطائية فى نهاية القرن الخامس وأوائل الرابع قبل الميلاد .

* * *

والمسائل التى تطرق إليها أرسطو فى كتاب الشعر من الخطورة والغموض بحيث كانت هدفاً لألوان لا حصر لها من التأويل والفهم المتباين . وأخطرها جميعاً مسألتان : المحاكاة ، والتطهير .

أما عن المحاكاة فأرسطو يقول إن الفن محاكاة ؛ وأفلاطون قد قال من قبله عن الفن إنه محاكاة ؛ والمحاكاة عند أفلاطون هى تقليد النفس للآخرين (« الجمهورية » م٣: ٣٩٣ ج) ويدل تعريفه على نوع من الموضوعية المطلقة تضع الفنان أو الشاعر فى مقابل الموضوع الذى يحاكيه ، ويدل كذلك على

(١) E. Egger: *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*. Paris, 1886.

نوع من القبول من جانب المحاكي نحو الشيء المحاكَى . والفن يحاكي الأمور الطبيعية ، والأمور الخيالية على السواء . وأرسطو يأخذ بهذه الآراء الأفلاطونية ولا يكاد يضيف إليها شيئاً يعتد به .

ولكن أرسطو يفترق بعد ذلك عن أفلاطون فى تحديد ماهية هذه المحاكاة من حيث التطبيق ، فتصبح المحاكاة عنده هى قانون الفن ، بمعنى أن الفنون تختلف وفقاً لخصائص المحاكاة نفسها . فتختلف بحسب وسائل المحاكاة : الايقاع واللغة والانسجام . وتختلف بحسب موضوع المحاكاة . وهنا يختلف النقاد فى تفسير المقصود من الموضوع . فالسنة التقليدية فى هذا الموضوع ترى أن موضوع المحاكاة هو الطبيعة والظاهرة والمظهر الخارجي للأشياء . ومن القائلين بهذا التفسير باتيه[1] Batteux ولسنج[2] ؛ واعتمادهما إنما على عبارة غامضة وردت فى نص « السماع الطبيعى » لأرسطو (م ٢ ص ١٩٩ أ س ١٥) . مع أن أرسطو يؤكد فى كتاب الشعر أن المحاكاة هى للأفعال والأخلاق ، أى لأمور باطنة . والحق أن موضوع المحاكاة هو الخلق (الايثوس) ثم الپاثوس (الانفعال) ثم الفعل ، وتلك إذن هى الموضوعات الثلاثة للمحاكاة .

* * *

وأعسر من هذه المسألة وأعقد مسألة التطهير (الكاثرسيس) . فأرسطو يقول إن المأساة تحقق ، عن طريق إثارتها للرحمة والخوف ، « التطهير من هذه الانفعالات » . وأرسطو يستعمل اللفظ غالباً بالمعنى الفسيولوجى ، خصوصاً فيما يتصل بالأمزجة الرديئة . ولهذا يرى هاردى[3] أن يفسر التطهير بهذا المعنى الفسيولوجى ، وأن تطرح كل التأويلات المعنوية : الأخلاقية والدينية ، التى أوغل فيها الشراح خصوصاً فى عصر النهضة ، ومعنى هذا فى رأيه أن الذين يغلب عليهم الخوف أو الرحمة أو ماشاكلهما من انفعالات يمكن أن يعالجوا

---

(١) **Batteux** : Les quatre ‚Poétiques' d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux, avec les traductions et les remarques. Paris, 1771.

(٢) فى كتابه « لاؤكون » (سنة ١٧٦٦) و « الفن المسرحى فى هامبورج » (سنة ١٧٦٧) .

(٣) فى مقدمته لترجمته الفرنسية ص ١٧ . باريس سنة ١٩٣٢ .

بمشاهدة المآسى التى تثير أمثال هذه الانفعالات ، فيقع لهم « سلوة مصحوبة بلذة » (« السياسة » ١٣٤٢ أ ١١ — ١٥) . فالأمر ليس فيه سر أو غموض ، وهو أمر علاج طبى ، لا يستغرب من ابن طبيب . وهكذا قضى على قداسة هذا اللفظ الذى أحاطه الشراح فى عصر النهضة بهالة من الغموض والتقديس .

وهذا تأويل سطحى تماماً ؛ ولابد من ربط التطهير عند أرسطو فى كتاب « الشعر » لا بما ورد فى كتاب « السياسة » بل بتقاليد المسرح اليونانى وأصل المآسى ، وهو أصل دينى يتصل بالأعياد الخاصة بديونيسوس وطقوس عبادته . ولابد إذن من إدخال العنصر الروحى فى تأويل التطهير .

ولكن ليس ها هنا مجال البحث التفصيلى فى المسائل الموضوعية التى يثيرها كتاب « فن الشعر » لأرسطو ؛ فما هذا التصدير إلا بحث فيلولوجى فى هذا الكتاب ، وليس بحثاً موضوعياً فى مضمونه .

— ٤ —

« فن الشعر » لأرسطو والفلاسفة العرب

قال ابن النديم فى الكلام عن كتب أرسطو : « الكلام على « أبوطيقا » ، معناه الشعر : نقله أبوبشر متى من السريانى إلى العربى ؛ ونقله يحيى بن عدى ؛ وقيل إن فيه كلاماً لثامسطيوس ، ويقال إنه منحول إليه . وللكندى مختصر فى هذا الكتاب[1] » (ص ٢٥٠ نشرة فلوجل) . كما ذكر فى الكلام عن متى : « كتاب نقل كتاب الشعر الفص » .

والترجمة التى بقيت لنا فى مخطوط باريس (برقم ٢٣٤٦ عربى) هى ترجمة أبى بشر متى . ونظراً لرداءتها فنظن أن الخبر عن يحيى بن عدى وأنه نقله خبر صحيح ، وإن كان ابن عدى ، كما يظهر من ترجمته للسوفسطيقا سيء الترجمة . ويغلب على ظننا أن ابن سينا فى تلخيصه وعرضه لكتاب الشعر فى « الشفاء » إنما استعان ترجمة يحيى بن عدى — على افتراض أنها كانت أصح لأنه لم يكن فى وسعه الاعتماد على ترجمة أبى بشر متى بصورتها التى وصلت إلينا .

(١) راجع أيضاً حاجى خليفة (نشرة فلوجل) جـ ١ ص ٤٨٦ ؛ جـ ٧ ص ٦٢٩ .

وهذا قد يفسر ان النصوص التى ينقلها ابن سينا فى عرضه لا تتفق بحروفها مع نص ترجمة أبى بشر متى .

أما مختصر الكندى لهذا الكتاب فلم يصل إلينا حتى الآن . وإذا كان الكندى قد اختصر الكتاب ، والكندى توفى فى أواخر سنة ٢٥٢ هـ (كما رجح أستاذنا مصطفى عبد الرازق فى « فيلسوف العرب والمعلم الثانى » ص ٥١) فمعنى هذا أحد أمرين : أن يكون الكندى يعرف اليونانية ، وأنه لخص الكتاب عن اليونانية مباشرة ؛ أو أن يكون الكتاب قد ترجم فى عهد مبكر قبل ترجمة أبى بشر المتوفى سنة ٣٢٨ هـ . والأدلة متكافئة بين هذين الرأيين فلا نستطيع ترجيح أحدهما على الآخر . أما عن الرأى الثانى فيؤيده ما ذكر ابن النديم (ص ٢٥٣ ؛ ونقله القفطى ص ٥٤ س ١٥ نشرة لبرت ، وابن أبى أصيبعة فى الكلام عن الاسكندر الأفروديسى ج ١ ص ٧٠ س ٣) عن يحيى ابن عدى « وقال أبو زكريا (أى : يحيى بن عدى) إنه التمس من إبراهيم بن عبد الله فص سوفسطيقا وفص الخطابة وفص الشعر بنقل إسحق بخمسين ديناراً ، فلم يبعها وأحرقها وقت وفاته » . فهذا يدل على أن إسحق بن حنين نقل فص (= نص) كتاب الشعر ، وإسحق ابن حنين توفى فى ربيع الأول سنة ٢٩٨ هـ وإذا كان كذلك فأمامنا صعوبتان : الأولى أن الكندى وقد توفى سنة ٢٥٢ أو سنة ٢٥٧ لا يمكن أن يكون قد عرف ترجمة إسحق هذه ؛ والثانية أن الخبر على هذه الصورة الواردة فى الفهرست لا يدل دلالة قاطعة : هل كانت الترجمة إلى العربية أو إلى السريانية ؟ نعم إن إسحق كان يميل إلى الترجمة إلى العربية بعكس أبيه حنين الذى كان يغلب عليه أن يترجم من اليونانية إلى السريانية ، ثم يدع لتلاميذه مهمة الترجمة من السريانية إلى العربية ، وهو أمر غريب حقاً لأن حنين بن إسحق كان يتقن العربية اتقاناً مدهشاً ؛ فماذا يدعوه إذن إلى اتخاذ هذا الطريق الملتوى الغريب !! على أن تكاتش (ص ١٢٤ب) يرجح أن تكون ترجمة إسحق إلى السريانية .

أما القول بأن الكندى كان يعرف اليونانية فلا يزال بمعزل عن التأييد . كما أنه لا يمكن أن يكون قد اطلع على الترجمة السريانية .

والخلاصة إذن أن المسألة لا تزال غامضة فى أمر نقل إسحق بن حنين : هل هو إلى العربية ، أو إلى السريانية ؟ وإن كان الثانى هو الأرجح ؛ وفى أمر الأساس الذى اعتمد عليه الكندى فى مختصره : هل هو النص اليونانى مباشرة ، أو ترجمة عربية قديمة من أواخر القرن الثانى والنصف الأول من القرن الثالث للهجرة ؟ —ولن تحل هذه المسألة الثانية إلا يوم نعثر على مختصر الكندى هذا .

* * *

وبعد الكندى جاء الفارابى فلخص كتاب الشعر مستعيناً بشرح ثامسطيوس ، وذلك فى رسالة له نشرناها هنا (ص ١٤٧ — ص ١٥٨) بعنوان « رسالة فى قوانين صناعة الشعر » . إذ ورد فيها : « فهذه هى أصناف أشعار اليونانيين ومعانيها على ما تناهى إلينا من العارفين بأشعارهم وعلى ما وجدناه فى الأقاويل المنسوبة إلى الحكيم أرسطو فى صناعة الشعر وإلى ثامسطيوس وغيرهما من القدماء والمفسرين لكتبهم » . وهذا النص يدلنا على أن شرح ثامسطيوس وُجِدَ وقرأه الفارابى واستعان به ، وعلى أن لغيره كلاماً فى الشعر استفاد منه الفارابى . ولعل ذلك فى الشروح على كتاب الخطابة لأرسطو ، وإن كان « الفهرست » لابن النديم لم يذكر لهذا الكتاب شرحاً سوى شرح الفارابى .

ورسالة الفارابى هذه قد اكتشف وجودها الأستاذ آرثر آربرى Arthur A. J. Arberry فى مكتبة الديوان الهندى فى المخطوط رقم ٣٨٣٢ ورقة ٤٢ ب— ٤٥ أ ، بخط نستعليق من القرن السابع عشر ، أى أنه مخطوط حديث جداً ونشره مع ترجمة انجليزية فى « مجلة الدراسات الشرقية » *Rivista degli Studi Orientali* (المجلد ١٧ ، كراسة ٢ — ٣ ص ٢٦٦ — ص ٢٧٨) وبضعة تعليقات . وقد راجعنا هذه النشرة حين نشرنا لهذه الرسالة فى هذا الكتاب ، وأفدنا من تصحيحات آربرى التى وافقنا عليها ، وخالفناه فى بعضها الآخر .

وليس من شك فى أن ابن سينا قد استعان فى تلخيصه لكتاب الشعر - فى « الشفاء » بتلخيص الفارابى هذا . فهو ينقل عنه ويسايره فى التقسيمات التى أوردها لأنواع الشعر وتعريف كل نوع منها ، وهى تقسيمات غريبة لسنا ندرى من أين استقاها الفارابى ، لأنها لا توجد ولا يمكن أن تستخلص من نص كتاب

أرسطو «فى الشعر» . ولهذا يغلب على الظن أن يكون استقاها من شرح ثامسطيوس لأنها تفريعات وتقسيمات تذكر بأبحاث مدرسة الاسكندرية فى الشعر والأدب واللغة ؛ فمن الواضح أنها من وضع المتأخرين . ومن هنا أمكن الافادة من رسالة الفارابى هذه فى تصحيح نص ابن سينا فى كتاب « الشفا » وفى إيضاح معانيه .

على أن رسالة الفارابى لم تتناول كتاب أرسطو فى « الشعر » إلا لماما ، ولم تمسه إلا مساً خفيفاً جداً ؛ بعكس ابن سينا فانه لخص نص الكتاب كما هو ولم يغادر شيئاً من أجزائه الرئيسية . واعتذار الفارابى عن التوسع والاستقصاء اعتذار مضحك حين يقول : « فهذه قوانين كلية ينتفع بها فى إحاطة العلم بصناعة الشعر . ويمكن استقصاء القول فى كثير منها . إلا أن الاستقصاء فى مثل هذه الصناعة يذهب بالانسان فى نوع واحد من الصناعة ، وفى جهة واحدة ، ويشغله عن الأنواع والجهات الأخر . ولذلك مالم يشرع فى شىء من ذلك قولُنا هذا » ! !

وهذه الرسالة لا يذكرها ابن أبى اصيبعة بهذا الاسم : « رسالة فى قوانين صناعة الشعر » ، بل يذكر له فقط : « كلام له فى الشعر والقوافى » (حـ٢ ص ١٣٩ س١٠ من أسفل) . فهل هما رسالتان ، أو رسالة واحدة ؟ الأرجح أن تكون الرسالتان مختلفتين ، لأنه لا يتكلم ها هنا عن القوافى .

* * *

ثم جاء ابن سينا فقدم أول تلخيص كامل لنص كتاب أرسطو « فى الشعر » . ويظهر أنه لم يعتمد على ترجمة متى : أولاً لغموضها بحيث لم تكن تفيد فى التلخيص على هذا النحو ، وثانياً لأن النصوص التى ينقلها عن أرسطو ليست واردة بحروفها فى ترجمة متى مما يجعلنا نعتقد أنه اعتمد إما على ترجمة يحيى بن عدى — ولابد أن تكون قد جاءت خيراً من ترجمة متى ، وإلا فلم يكن ثمت ما يدعوه إلى إعادة الترجمة بعد أن قام بها أستاذه متى بن يونس — وإما أن يكون قد اعتمد على ترجمة أخرى لم نعرفها ولم تحدثنا المصادر عنها . كما أنه ولاشك فى الفصل الأول قد اعتمد اعتماداً كلياً على تلخيص الفارابى فى رسالته تلك : « فى قوانين صناعة الشعر » ، لأنه ينقل عنها فى نهاية هذا الفصل ما يتصل بتقسيم الأشعار

عنـــد اليونانيين تقسيما لا نجده فى نص كتاب أرسطو ولا فى مصدر عربى آخر غير الفارابى .

وقد نشر تلخيص ابن سينا هذا لأول مرة دافيد صمويل مرجوليوث فى لندن سنة ١٨٨٧ ضمن كتابه الذى نشر فيه ترجمة متى وفصولا من الترجمة السريانية وكلاماً لابن العبرى ؛ وتقع فى ص ٨٠ إلى ص ١١٢ . ثم أضاف إليه (ص ١١٣) فصلا « من كتاب شرح عيون الحكمة لخاتمـــة المحققين فخر الدين الرازى » ، و« عيون الحكمة » لابن سينا والشرح للرازى ولا يتجاوز ما نشره ١٣ سطراً لا قيمة لها . واعتمد فى نشرته على أربعة مخطوطات :

١ — مخطوط مكتبة بودلى ، پوكوك رقم ١١٩ ؛ وفى خاتمته : « هذا آخر المنطق من كتاب « الشفاء » . ووافق الفراغ منه فى العشر الأوسط من ربيع الآخر سنة ثلاث وستمائة » . والمخطوط ردئ ، مهمل النسخ ، فيـــه نقص كثير .

٢ — مخطوط مكتبة بودلى ، هنت رقم ١١١ بخط مغربى . ليس به تاريخ ، لكن يظهر أنه قديم . ويقع قسم الشعر فى ورقة ١٢٦ ب حتى آخره .

٣ — مخطوط الديوان الهنـــدى ، المخطوط رقم ١٤٢٠ ، وكان باسم رتشرد جونسون سابقاً ، بخط مشرقى ، واضح ، حديث . ورد فى آخره : « فى رابع ربيع الأول سنة ثمان وأربعين من المائة الثانية بعد الألف من الهجرة النبوية » . وإذن فهذا المخطوط حديث جداً .

٤ — مخطوط المتحف البريطانى ، رقم ١١٣ شرقى .

ولمـــا كنا قد قمنا بنشر تلخيص ابن سينا هذا نشرة نقدية على أساس عشرة مخطوطات أوردنا فيها كل اختلاف القراءات وقدمنا لها بمقدمة مفصلة عن « ابن سينا » وفن الشعر لأرسطو ، فلا داعى هنا إلى زيادة التفصيل ، ونكتفى بالاحالة إليها ؛ وقد نشرت ضمن مجلدات « الشفا » التى تنشرها لجنة ابن سينا إحياءاً لذكراه الألفية فى القاهرة سنة ١٩٥٣

وننتقل من هذا إلى ابن الهيثم ، الرياضي المشهور. فقد ذكر له ابن أبي أصيبعة (جـ٢ ص ٩٤ س٧ من أسفل) « رسالة في صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني والعربي » ؛ وهذا يدل على أن ابن الهيثم (اختلف في سنة وفاته بين سنة ٤٣٠ هـ وسنة ٤٣٢ هـ) قد صَنَع صنيع ابن سينا في تلخيص كتاب أرسطو ولعله مزج فيه كلاماً عن الشعر العربي بكلام أرسطو عن الشعر اليوناني ؛ ويكون بهذا قد قدم النموذج الذى احتذاه ابن رشد فيما بعد . ولكن لم نعثر على هذه الرسالة حتى الآن ؛ لهذا نمسك عن الكلام عنها حتى نعثر عليها .

* * *

وأخيراً يأتي ابن رشد فيلخص كتاب أرسطو في « الشعر » تلخيصاً هو من نوع الملخصات الوسطى ، أى التي لا تتابع النص جملة جملة ، بل تلخص مجمله وقد تأتى بعبارات هنا وهناك منقولة عن النص الملخص إما بحروفها أو بعبارة قريبة من معناها . وتلخيص ابن رشد هذا لا يفيد في تحقيق الترجمة التي ينقل عنها لأنه لا ينقل النصوص بحروفها ، هذا مع ضآلة ما ينقله واعتماده على التوسع في البسط للمعنى فيما يختاره ، مما تضيع معه حروف النص . ومن هنا لم نستفد من تلخيصه هذا في إصلاح ترجمة أبي بشر متى ؛ ولعله أيضاً ألا يكون قد اعتمد على هذه الترجمة ، بل على ترجمة يحيى بن عدى ، وإن كان يلتزم اصطلاحات متى ؛ ولا نستطيع أن نرجّح شيئاً في ماهية الترجمة التي اعتمد عليها ، لأن نقوله كما قلنا ضئيلة جداً ولم تؤخذ بحروفها فيما يبدو .

وتلخيص ابن رشد هذا قد نشره لأول مرة ف. لازنيو **F. Lasinio** عن المخطوطة الوحيدة وهي اللورنتية رقم CLXXX, 54 في فيرنتسه (إيطاليا) ، وهى مخطوطة من القرن الثامن تشمل شرح أو تلخيص ابن رشد للكتب المنطقية . نشره في بيزا سنة ١٨٧٢ في جزئين أحدهما يشمل النص العربي والآخر الترجمة العبرية التي عملها تودرس التودرسي .

والصفة البارزة في تلخيص ابن رشد محاولته تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربي ، وقد أضلته ترجمة متى للتراجيديا بأنها المديح ، وللكوميديا بأنها الهجاء ، فخال له أن الأمر كما في الشعر العربي ، ومن هنا أكثر من الشواهد المستمدة من الشعر العربي ، ومعظمها فاسدة ، لأنها تقوم على أساس فاسد هو

تلك الترجمة الخطأ . وهو نفسه قد شعر باخفاق هذه المحاولة ، فكان يعتذر عنها كلما التاث عليه الأمر والتوى به التطبيق . ولم يفلح إلا حينما أراد أن يلخص الفصول الخاصة بالمقولة (الفصول ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢) فقد واتاه القول وصح لديه إجراء التطبيق وعقد المقارنات . ومن هنا كان يعدل عن الشواهد اليونانية التي يوردها أرسطو إلى شواهد يستمدها من الشعر العربي ، على ما في هذا أحياناً من تعسف بل وتزييف لرأى أرسطو . فنتج عن هذا كله تلخيص لا هو يساير الأصل ، ولا هو بمفيد في تيسير الانتفاع بمعاني أرسطو .

ولهذا لا يخرج المرء من قراءته لهذه التلخيصات التي وضعها الفارابي وابن سينا وابن رشد إلا بشعور أليم بخيبة الأمل في أن يكون العرب قد أفادوا منه كما أفادت أوربا في عصر النهضة ، وكما أفادوا هم أنفسهم من سائر مؤلفات أرسطو في إخصاب الفكر العربي .

ويخيل إلينا أنه لو قدر لهذا الكتاب ، كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، أن يفهم على حقيقته وأن يستثمر ما فيه من موضوعات وآراء ومبادئ ، لـعُني الأدب العربي بادخال الفنون الشعرية العليا فيه ، وهي المأساة والملهاة ، منذ عهد ازدهاره في القرن الثالث الهجري ، ولتغير وجه الأدب العربي كله . ومن يدري ! لعل وجه الحضارة العربية كله أن يتغير طابعه الأدبي كما تغيرت أوربا في عصر النهضة !

وإلى نحو من هذه الغاية قصدنا حين قدمنا اليوم هذا الكتاب .

باريس في صيف سنة ١٩٥٢ — عبد الرحمن بدوي

في الشعر

لأرسطوطاليس

ترجمة

عبد الرحمن بدوي

١

[فى هذا الفصل يبين أرسطو منهاجه فى هذا البحث : فهو فى الشعر وأنواعه ، وصناعة كل نوع منها . فالشعر محاكاة ، وله أنواع يسردها مشفوعة بنماذج ، والمحاكاة بمثابة الجنس القريب لها جميعاً ، بينما الوسائل والموضوعات وطريقة العلاج هى الفصول النوعية التى تميز نوعاً من آخر . ويواصل الكلام عن تمييز الأنواع الشعرية من حيث وسائلها]

الشعر محاكاة ، والمحاكاة على ثلاثة أنواع

١٤٤٧ ا حديثنا هذا فى الشعر : حقيقته وأنواعه(١) ، والطابع الخاص بكل منها(٢) ، وطريقة تأليف الحكاية(٣) حتى يكون الأثر الشعرى جميلا ، ثم فى الأجزاء(٤) التى يتركب منها كل نوع : عددها وطبيعتها ، وكذلك فى سائر الأمور التى ١٠ تتصل بهذا البحث . وفى هذا نسلك الترتيب الطبيعى فنبدأ بالمبادىء الأولى(٥) :

ا الملحمة والمأساة ، بل والملهاة والديثرمبوس(٦) ، وجُلُّ صناعة العزف

---

(١) أنواع الشعر عند أرسطو هى : شعر الملاحم ، والمأساة ، والملهاة . ولعله استبعد الشعر الغنائى لأنه أدخل فى فن الموسيقى .

(٢) أى فى الأثر النفسى الذى يحدثه كل منها ، لأن وظيفة كل نوع تتحدد بالأثر النفسى الناتج عنه : فالأثر الناشىء عن المأساة هو التطهير κάθαρσις .

(٣) الحكاية أو الأسطورة أو المثل (كما تترجم أحياناً فى الكتب العربية القديمة) μῦθος هى مضمون الشعر؛ ولهذا كانت ذات أهمية كبرى فى هذا الفن ، إذ بغيرها لا يصبح جميلا . والحكاية أو الأسطورة هى عنده « تأليف من الأفعال » σύνθεσις των πραγμάτων

(٤) أجزاء الشعر هى إما : العناصر الكيفية (الفصل ٦) ، أو الأجزاء الكمية التى ينقسم إليها .

(٥) الترتيب الطبيعى يقصد به هنا الترتيب المنطقى الذى يبدأ من الكلى لينحدر منه إلى الجزئى : أى من الجنس إلى النوع . فهو يسلك إذن الطريقة الاستدلالية . ولهذا يبدأ بالحديث عن ماهية فن الشعر عامة .

(٦) διθύραμβος : نشيد يتغنى به فى أعياد باخوس ، إله الخمر ؛ وقد نما وتطور حتى أصبح فناً شعرياً قائما برأسه . وهذا اللفظ مجهول الأصل ، وإن كان من المؤكد تقريباً أنه ليس من أصل يونانى . ونجده لأول مرة عند أرخيلوخوس Archilochus =

بالناى والقيثارة [1] ، هى كلها أنواع من المحاكاة فى مجموعها ، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة : لأنها تحاكى إما بوسائل مختلفة ، أو موضوعات متباينة ، أو بأسلوب متمايز [2] .

فكما أن بعضها (بفضل الصناعة أو بفضل العادة) يحاكى بالألوان والرسوم [3] كثيراً من الأشياء التى تصورها ، وبعضها الآخر يحاكى بالصوت [4]

= (شذرة رقم ٧٧) . وكان النشيد فى الأصل موضوعاً لتتغنى به جماعة السكارى على هيئة جوقة (كورس) ، وأخذ صورة منظمة على يد أريون Arion الكورنثى (حوالى سنة ٦٠٠ ق.م.) ، فأصبح له موضوع محدد ، وتتغنى به جوقة منظمة . ونقله لاسوس الهرميونى Lasos إلى آثينية ، وسرعان ما أصبح مجالا للمسابقة بين الشعراء فى إبان أعياد باخوس (ديونيسوس) . فتبارى فيه سيمونيدس Simonides ، وبندار Pindar (شذرات : ٦٠-٧٧) وباخيليدس (Odes : 15-21) . وكان حينئذ مركباً من فقرة strophe وفقرة مقابلة Antistrophe . وفى حوالى سنة ٤٧٠ ق. م. بدأ طابعه يتغير فى اتجاه موسيقى بفضل ميلانيفيدس Melanippides وقينيسياس Cinesias وفيلوكسانس Philoxenus وطيموثاوس Timotheus ، وذلك : بزيادة أهمية الناحية الموسيقية على الناحية اللفظية ، وإبطال التقابل بين الفقرة والفقرة المقابلة ، وإدخال الأغانى المفردة التى يتغنى بها واحد ، والعناية بالمحسنات اللفظية والتصنع فى اللغة . واستمرت هذه الحركة طوال القرن الرابع ؛ وبعد القرن الرابع بدأ الديثرمبوس يفقد أهميته ، وإن كان لايزال يعالجه الشعراء .

(١) هذان فنان موسيقيان فى حقيقتهما ، ولكن لاشتراكهما فى بعض أنواع الشعر الديثرمبوس يمكن أن يكونا من موضوع الشعر ؛ ونحن نجد هذا المزج فى دراسة الموسيقى والشعر فى كتاب «الأغانى» لأبى الفرج الأصفهانى ، كما نجد أفلاطون فى «الجمهورية» وفى « المأدبة » يدخل الموسيقى من بين الشعر . ويلاحظ هنا أن الناى αὐλός كان يصاحب الديثرمبوس ، بينما القيثارة κιθάρα كانت تصاحب النوموس .

(٢) أى أن التباين بين أنواع الشعر ينشأ عن : (١) اختلاف الوسائل ؛ (٢) اختلاف الموضوعات ؛ (٣) اختلاف الأساليب أو كيفية المعالجة . وقد لاحظ بايووتر Bywater أن هذا التمييز له نظيره عند أفلاطون : فى « الجمهورية » (٣٧٣ ب ؛ ٦٠٣ ب) ، وفى «أقراطيلوس» (٤٢٣ ء) و «جورجياس» (٤٧٤ هـ) .

(٣) يعنى أن الفنون التصويرية مثل الرسم والنحت تختلف باختلاف الوسائل ، وأن الموسيقى تحاكى الأشياء والأحياء بواسطة الصوت ، فكذلك الحال فى الشعر : تختلف أنواعه باختلاف وسائله . والأساس فى الفنون كلها «المحاكاة» ، حتى تلك التى لاتدخل فى مفهوم الشعر .

(٤) أى الموسيقى .

كذلك الحال فى الفنون سالفة الذكر : كلها تحقق المحاكاة بواسطة الايقاع واللغة والانسجام[1] مجتمعةً معاً أو تفاريق . فالعزف بالناى مثلا والضرب بالقيثارة وما أشبه هذا من فنون مثل الصَّفْـر تحاكى باللجوء إلى الايقاع والانسجام وحدهما ، بينما الرقص يحاكى بالايقاع دون الانسجام ، وذلك لأن الراقصين يستعينون بالايقاعات التى تعبر عنها أشكال الرقص فى محاكاة الأخلاق والوجدانات والأفعال[2] .   ٢٥

أما الفن الذى يحاكى بواسطة اللغة وحدها ، نثراً أو شعراً — والشعر إما مركباً من أنواع أو نوعاً واحداً — فليس له[3] اسم حتى يومنا هذا : فليس ثمت اسم مشترك يمكن أن ينطبق بالتواطؤ على تشبيهات سوفرون واكسينرخوس وعلى المحاورات السقراطية[4] ، أو على المحاكيات المنظومة على أوزان ثلاثية   ١٤٤٧ب ١٠

(١) الايقاع والانسجام واللفظ : هى الوسائل المجردة الثلاث للشعر ، ولكنها تستخدم فى الفنون المختلفة وفقاً لطبيعة كل منها : فالرقص يستخدم الايقاع ولا يستخدم الانسجام . والايقاع كما ذكر ابن سينا («رسالة فى الموسيقى» ص ٢ ، طبع دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن ، سنة ١٣٥٣ هـ) ، « موضوعه : الأزمنة المتخللة بين النغم والنقرات المتنقل بعضها إلى بعض» ، أو كما قال أفلاطون («النواميس» ق ٢ ص ٦٦٥ ا) هو نظام الحركات . أما الانسجام فهو التأليف الجميل بين نغمات الطبقة .

(٢) يرى بايووتر Bywater وروستانى Rostagni وفالجيميلى Valgimigli أن كلمة πάθη فى العبارة πάθη καὶ πράξεις لا يجب أن تفهم بمعنى « عاطفة » أو «وجدان» ، ولكن بمعنى **«أحوال»** . ويرى سثيتا أن هذا تفسير متعسف . وحتى ابن يونس ترجمها : «الانفعالات» .

(٣) «ليس له اسم» ، أو « بلا تسمية » كما يقول أبو بشر متى : أصلح برنايس Bernays النص اليونانى هنا اعتماداً على الترجمة العربية ، فأضاف كلمة ἀνώνυμος وأرسطو يقع له أحياناً (راجع « دليل أرسطو » . Index Arist تأليف بونتس Bonitz تحت كلمة (ἀνώνυμος) أن يتحسر على عدم وجود ألفاظ كلية فى اللغة تدل على أشياء تشترك فى صفة .

(٤) سوفرون واكسينرخس : أما سوفرون Σώφρων (حوالى ٤٧٠ — ٤٠٠ ق.م.) فكاتب وشاعر نظم تشبيهات mimes على نوعين وفقاً لموضوعها : رجالية ανδρεῖοι ونسائية γυναικεῖοι بقى منها حوالى ١٧٠ شذرة قصيرة ، أوردها =

أو ايليجية[١] أو أشباهها . على أن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعرى وبين الوزن، فيسموا البعض شعراء ايليجيين والبعض الآخر شعراء ملاحم، فإطلاق لفظ « الشعراء » عليهم ليس لأنهم يحاكون، بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن[٢].

والواقع أن من ينظم نظرية فى الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعراً : ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنبا ذوقليس إلا فى الوزن . ولهذا يخلق بنا أن نسمى أحدهما (هوميروس) شاعراً ، والآخر طبيعياً أولى منه شاعراً . وكذلك لو أن امرءاً أنشأ عملا من أعمال المحاكاة وخلط فيه بين الأوزان كما

= النحويون شواهد لايضاح اللهجة الدورية . وكان أفلاطون شديد الاعجاب به («الجمهورية» م ٥ ص ٤٥١ حـ) .

أما اكسينرخس فهو من صقلية، كتب «تشبيهات» ، وعاش فى نهاية القرن الخامس ق.م. ، وهو ابن سوفرون .

أما التشبيه μῖμος فأصله انتشار الميل إلى المحاكاة عند يونان : محاكاة الأصوات والحركات والأفعال، سواء فى الانسان والحيوان ؛ فنشأت المحاكيات عملا أدبياً أبرزه سوفرون فى القرن الخامس ق . م. ، فى لهجة دارجة تشتمل على كثير من الأمثال . ومن بعد دخل هذا النوع التأليف المسرحى .

والمحاورات السقراطية يقصد بها محاورات تلاميذ سقراط مثل محاورات أفلاطون ومحاورات الاسكندر الثيوسى الخ . وهى تشبيهات نثرية ، ولكنها فى منزلة بين المنزلتين : الشعر والنثر .

(١) الشعر الايليجى اليونانى نشأ عن الوزن السداسى الملحمى ، وذلك باضافة الوزن الخماسى ، والوزن الخماسى يكون وحدة مستقلة لأن المقطع الأخير فى الشطر الأول يجب أن يكون طويلا ، ولا يجوز القطع hiatus بينه وبين المقطع التالى . وكلمة ايليجيا ἐλεγεῖον متصلة بكلمة ἔλεγος مرثية ، ومن هنا خيل إلى الجمهور أن هناك ارتباطاً بين الوزن الايليجى وبين شعر المراثى ، وهو غير صحيح ، وإنما المرجح هو أن تكون كلمة ἔλεγος مرتبطة بكلمة أجنبية معناها «الناى» ، وتبعاً لهذا تكون الايليجيا أغنية للناى ، وكانت أغانى الناى يتغنى بها فى الشراب . ويتركب المثنوى الايليجى هكذا : من سداسى يتلوه خماسى على النحو التالى :

— ŪU| — ŪU| — || — UU| — UU | U̲

(٢) هنا مسألة خطيرة يثيرها أرسطو وهى مسألة : ماذا نسمى شعراً ؟ أهو كل قول موزون مقفى ، أو الشعر له خصائص مستقلة عن الوزن ؟ وهو يرى أن من الممكن أن يكون الانسان شاعراً وهو لا يكتب إلا نثراً ، وأن يكون ناثراً وهو لا يكتب إلا شعراً أعنى نظماً ، كما هى حال أنباذقليس : فهو ليس شاعراً لأنه ألف القصيدة

فعل خيريمون [1] فى منظومته « قنطورس » ، وهى رابسودية[2] مؤلفة من أوزان شتى ، فيجب أيضاً أن يسمى شاعراً[3] .

تلك هى الفروق التى يجب وضعها فى هذه الأمور .

ومن المحاكيات ما يستخدم جميع الوسائل التى أسلفنا الاشارة إليها : أعنى : الايقاع واللحن والوزن ، مثل الديثرمبوس ، والنوموس ، والمأساة ، والملهاة . ٢٥ بيد أنها تختلف فى كون بعضها يستخدم هذه الوسائل الثلاث مجتمعة ، وبعضها الآخر يستخدمها تفاريق[4] .

وتلك إذن الفروق التى أضعها بين الفنون ، وفقاً لاختلاف وسائل المحاكاة.

٢

[فى هذا الفصل يبين فارقاً آخر يميز بين أنواع الشعر ، يقوم على اختلاف الموضوع المحاكى ؛ ففى النوع الواحد يختلف كلا الفنين باختلاف الموضوع فى كل] .

اختلاف الفن باختلاف الموضوع

ولما كان المحاكون إنما يحاكون أفعالا ، أصحابها هم بالضرورة إما ١٤٤٨ ا

= καθαρμοί أو «فى الطبيعة » περι φύσεως منظومة على وزن ، ولكن لأن له أسلوباً شعرياً ، أعنى أنه كان محاكياً .

(١) خيريمون Χαιρήμων : شاعر ألف مآسى وعاش فى منتصف القرن الرابع ق.م. ، ألف منظومة «القنطورس» ، ومسرحياته كانت أصلح للقراءة منها للتمثيل (أرسطو : «الخطابة» م٣ ف١٢) ، يغلب عليها الصنعة والايغال فى المجاز ، يحفل بالتزويق والتزيين ، ولكن كانت له قدرة على الوصف والتلوين .

(٢) الرابسودية ῥαψῳδία مزيج من الأشعار المختلفة كان الشعراء الجوالون فى يونان (ويسمون : الرابسوديين) ينشدونه متنقلين من قرية إلى قرية ، أحياناً بمصاحبة القيثارة : وهم كانوا ينشدون من أشعارهم الخاصة أو من أشعار غيرهم ، إما ارتجالا أو من الذاكرة. وكان من أهم عمل الربسودى (أى الشاعر الجوال) أن يختار مقطوعات من الأشعار الموجودة ويؤلف بينها ، ثم ينشدها متنقلا . — وتطلق هذه الكلمة — الربسودية — اليوم على العمل الفنى المؤلف من عناصر مختلفة متعددة المصادر .

(٣) الاستشهاد بمثل خيريمون الذى مزج فى «القنطورس» بين الأوزان الجديدة والقديمة يراد به بيان أن الوزن لا يكفى وحده ليجعل من الانسان شاعراً .

(٤) الديثرمبوس διθύραμβος سبق بيانه ص٣ تعليق ٦؛ أما النوموس νόμος =

أخيار أو أشرار[١] ، لأن اختلاف الأخلاق يكاد ينحصر فى هاتين الطبقتين ، إذ تختلف أخلاق الناس جميعاً بالرذيلة والفضيلة — فان (الشعراء) يحاكون : إما من هم أفضل منا ، أوأسوأ ، أو مساوون لنا ، شأنهم شأن الرسامين . فان فولوغنوطس[٢] مثلا كان يصور الناس خيراً من واقع حالهم ، وفوسون أسوأ مما هم عليه ، وديونيسيوس كما هم فى الواقع . فمن البيِّن إذن أن كل نوع من المحاكيات التى تحدثنا عنها سيطبع بنفس الفوارق ويختلف كما قلنا باختلاف الموضوعات .

وفى الرقص والعزف بالناى والقيثارة قد تقع أيضاً هذه الفروق ، وكذلك فى النثر والشعر غير المصحوب بالموسيقى : فهوميروس مثلاً يصور أشخاصه

= فكان يطلق فى الأصل على نوع من اللحن ، ولكنه يدل خاصة على نوع من اللحن ابتدعه تيرفنــدر Terpander لإنشاد نصوص مأخوذة من الملاحم ، وهذا اللحن يمكن أن يستخدم للناى أو القيثارة . ثم أطلق فيما بعد على تأليف للجوقة يتركب من غير فقرات strophes .

(١) أى أن الفارق فارق أخلاقى فى جوهره ، بين الأخيار والأشرار ؛ لكن ليس معنى هــذا أن المقصود بالأخلاق هاهنا ما يسمى بالأخلاق الزاهــدة ، بل يقصد بها أيضاً أخلاق الفعال الممتازة مما قد يدخل عند الأخلاق الزاهدة فى باب الشر: كأفعال المحاربين ومن إليهم . وإذن فليس من الصحيح أن أرسطو يفرض على الفن أن يكون أخلاقياً بالمعنى الشائع ، بل الأدق فى تصوير رأيه أن يقال إن الفن بمعزل عن الأخلاق الشائعة .

(٢) فولوغنوطس πολύγνωτος (ازدهر حوالى سنة ٤٧٥ — ٤٤٧ ق.م.) : مصور ، وكان ابناً لأغلافون الثاسوسى Aglaphon de Thasos ، ثم أصبح من بعــد مواطناً آثينياً . وكان صديقاً لكيمون Cimon . وقد رسم اليوفرسيس Iliupersis فى رواق فاوقيلة Poikile بعــد سنة ٤٦٠ بقليل ، واليوفرسيس ونيقيا Nekyia فى اللبشيا الكنيدية فى دلف بين ٤٥٨ و ٤٤٧ فيما يظن ، ورسم رسومات فى معبد ثيسيوس Theseum بعد سنة ٤٧٥ بقليل . وقد امتاز بالقدرة على التركيب والأوضاع وبرسم الثياب الشفافة وبالتحرر فى رسم الوجه .

أما فوسون (فى القرن الرابع ق.م.) وكان ابناً لبروس Bryes وتتلمذ عليه ثم على بامفيلوس Pamphilus ، وقد رسم رسومات فولوغنوطس فى ثاسبيا Thespiae . ويقال انه كان أول من رسم مساحات فىالسقوف ، وكان يفضل رسم الصور الصغيرة ليصور فيها الأطفال والأزهار . وقد برز خصوصاً فى التصوير بالألوان الشمعية encaustic .

أما ديونيسيوس فهو من قولوفون Kolophon وكان معاصراً لفولوغنوطس .

أعلى مما هم فى الواقع ، واقليوفون [١] يصورهم كما هم ، وهيجيمون الثاسوسى — أول مؤلف للفاروديات [٢] — ونيقوخاريس مؤلف « الدايلاذة [٣] » كلاهما يصورهم أخس مما هم فى الواقع . وهذا الاختلاف يوجـد أيضاً فى الديثرمبوس والنوموس : ففيهما يمكن تصوير الناس على نحو ما فعل طيموثاوس وفيلوكسانس فى « القوقلوفاس » [٤] .

وهذا الفارق بعينه هو الذى يميز المأساة من الملهاة : فهذه تصور الناس أدنياء ، وتلك تصورهم أعلى من الواقع .

٣

أسلوب المحاكاة

[الكلام هنا عن الأمر الثالث ، أى أسلوب المحاكاة ، وبه يتميز نوع شعرى من نوع آخر . والاختلاف فى طريقة المحاكاة يحدد نوعى الشعر : القصصى والمسرحى ، والأول ينقسم إلى قصصى مختلط (هوميروس) وإلى قصصى خالص]

وبين هذه الفنون فارق ثالث أيضاً يتوقف على أساوب المحاكاة للموضوع . إذ يمكن بنفس الوسائل ولنفس الموضوعات أن نحاكى عن طريق القصص

---

(١) أقليوفون Κλεοφῶν : مؤلف مجهول ، أشار إليه أرسطو فى موضع آخر من هذا الكتاب ص ١٤٥٨ ا س ٢٠ (نشرة بكر) وكذلك فى كتاب «الخطابة» ص ١٤٠٨ ا س ١٠ .

(٢) فارودية παρῳδία : عمل أدبى يتخذ موضوعه من بعض ملامح الشخص المراد التهكم به ويبالغ فيها ويبرزها على نحو يثير السخرية منها . ومن خير من برع فيها فى يونان أرسطوفانس فى نشيد «الأغلوقة» Glyke فى مسرحية «الضفادع» (أبيات رقم ١٣٣١—١٣٦٣) وموضوعها حقير وهو «الديك المسروق» ليزيد من الضحك . ولأفلاطون فارو ديات مشهورة تناثرت فى خلل «محاوراته» .

(٣) نيقوخاريس مؤلف مجهول . وكلمة « دايلاذة » معارضة ساخرة من «الالياذة» ، إذ معناها «ملحمة الجبناء» (كلمة δειλοί = جبناء) ؛ فهو أنشأها للسخرية من «ايلياذة» هوميروس .

(٤) النص هنا غامض . وقد حاول مدتشى Medici إصلاحه باضافة «الفرس» لطيموثاوس ، بيد أن موضوع القوقلوقاس قد عالجه كل من طيموثاوس وفيلوكسانس : وكان عمل فيلوكسانس — فى رأى ڤيلاموڤتس Wilamowitz من نوع =

(إما بأن نقص على لسان شخص آخر ، كما يفعل هوميروس [١] ، أو يحكى المرء عن نفسه) أو نحاكى الأشخاص وهم « يفعلون » .

فالمحاكاة ، كما قلنا منذ البداية ، تختلف وفقاً لهذه الفروق الثلاثة : الوسائل ، والموضوعات ، والطريقة . فبمعنى من المعانى يمكن أن يقال عن سوفوقليس إنه يحاكى كما يحاكى هوميروس ، لأن كليهما يحاكى أشخاصاً أفاضل ، كما يمكن أن يقال عنه (أى سوفوقليس) إنه يحاكى كما يحاكى أرسطوفانس ، لأن كليهما يحاكى أشخاصاً يفعلون ويعملون مباشرة< أمامنا > .

ولهذا قال البعض إن مؤلفاتهم « درامات[٢] » ، لأنها تحاكى أشخاصاً يعملون ويفعلون . ولهذا أيضاً ينسب الدوريون إلى أنفسهم الفضل فى ابتداع المأساة والملهاة (فالميغاريون يدّعون لأنفسهم الملهاة : سواء الميغاريون المقيمون هنا — وهم يزعمون أن الملهاة نشأت فى العهد الذى كانوا فيه يحكمون حكماً ديمقراطياً [٣] — والميغاريون القاطنون فى صقلية : وذلك لأن افيخارموس الشاعر

= الديثرمبوس ، بينما تأليف طيموثاوس كان نوموس . ويظن أن طيموثاوس هو الذى كان يصور الأشخاص خيراً مما هم فى الواقع ، بينما كان فيلوكسانس يصورهم أسوأ مما هم .

والقوقلوفاس κύκλωπες لفظ يطلق فى الأساطير على نوع من الجبابرة ذوى عين واحدة يقطنون فى جزيرة يقال إنها صقلية . وعند هزيود أنهم كانوا أبناء السماء (أورانوس) والأرض (جيه) ، وعدتهم ثلاثة : برونتيس Brontés واستروفيس Steropés وأرغيس Argés . — وليوريفيدس مسرحية ساخرة بهذا العنوان هى النموذج الوحيد الباقى لهذا النوع .

(١) فى «الأوديسيا» فى رواية أوديسيوس عن نفسه ، أناشيد من ٩ إلى ١٢ ، وأرسطو يشير عموماً إلى كل «الأحاديث المباشرة» التى تعطى لآثار هوميروس طابعاً دراميا مسرحياً — قارن أفلاطون فى «الجمهورية» ص ٣٩٢ — ص ٣٩٤ .

(٢) فى النص هكذا πράττοντας.. μιμοῦνται καὶ δρῶντας ; وفى اللفظ δρῶντας (فاعلون) لفظ زائد قصد به التذكير بتفسير الاشتراك فى اشتقاق الكلمة «دراما» وأنها من «الفعل» :

(٣) أى حوالى سنة ٦٠٠ ق.م. بعد نهاية حكم ثياجينيس طاغية ميغارا الذى نحر قطعان الأغنياء وأقام لنفسه حرساً واستأثر بالسلطة ؛ وقد زوج ابنته لقولون Cylon الأثينى وعاونه على محاولته الخفقة فى سبيل أن يصبح طاغية .

نشأ فى صقلية ، وقد سبق بزمان طويل كلا من خيونيدس وماغنس[١] ؛ أما المأساة فيدّعيها بعض الدوريين فى الفلوفونيز[٢] ؛ وحجتهم فى هذا الأسماءُ المستعملة : إذ يقولون إنهم يطلقون لفظ κῶμαι على القرى المجاورة للمدن ، بينما يسميها الأثنيون باسم δήμους ، وأن اللفظ κωμῳδους (كومودوس) ليس مشتقاً من κωμάζειν[٣] ، وإنما اشتق من كون الكوميديين تلفظهم المدن فيتشردون فى الـ κῶμαι (القرى المجاورة) . ويزعمون أيضاً أنهم يستعملون اللفظ δρᾶν (دران) بمعنى « يفعل » ، بينما الأثينيون يستعملون ها هنا اللفظ πράττειν . ٨

وحسبنا هذا فيما يتصل بعدد الفروق الموجودة فى المحاكاة وطبيعتها .

٤

نشأة الشعر وأقسامه

[هنا يبين أرسطو أولا ضرورة الشعر للنفس الانسانية ، فيردها إلى نزعتين راسختين فى الطبيعة الانسانية : النزعة إلى المحاكاة ، والنزعة إلى الانسجام والايقاع . ثم يأتى بتاريخ غير موثوق به للشعر ، يكاد يقتصر على أحوال الشعر اليونانى بخاصة ، فيقول إن نبالة نفس الشاعر أو خساستها قد نشأ عنها شعر أولى فى المديح أو الهجاء على التوالى ، ثم تطور هذان إلى شعر الملاحم وشعر الساخر حتى أفضيا فى نهاية التطور إلى المأساة والملهاة .]

---

(١) يلقب سويداس Suidas خيونيدس Chionides بلقب πρωταγωνιστὴς τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας (= رائد الكوميديات القديمة) وقد عاش فى الربع الأخير من القرن الخامس ق. م. ، إذ يقال إنه ربح جائزة المباراة الرسمية الأولى فى سنة ٤٨٦ ق. م. ، وليس المقصود من قول أرسطو هنا إلا أن افيخارموس كان معاصرا أسن من خيونيدس وماغنس .

أما ماغنس Magnes ممن أقدم من كتبوا الملاهى القديمة . يقال إنه ولد فى أثينة حوالى سنة ٥٠٠ ق.م. ، وربح الجائزة فى سنة ٤٧٢ ، وانتصر إحدى عشرة مرة . ولا تزال لدينا شذرات من ملاهيه .

(٢) يقصد بهم سكان صقيون Sicyone ، وهى المنطقة الغربية المجاورة لكورنثوس على مسافة ميلين من الساحل . وقد نشأت من أرغوس Argos واتخذت منها النواميس الدينية والسياسية .

(٣) معناها : السير فى موكب خلال المدينة بالأناشيد والرقص والموسيقى خصوصاً فى الاحتفال بعيد باخوس . — وأرسطو يحدثنا هنا عن الاشتقاقات المختلفة التى قيلت فى تفسير أصل كلمة «كوميديا» ، ولكنه لا يبين لنا ما هو الصحيح منها .

ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين ، كلاهما طبيعي[1] فالمحاكاة غريزة في الانسان تظهر فيه منذ الطفولة (والانسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة ، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية) ، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة[2] .

والشاهد على هذا ما يجري في الواقع[3] : فالكائنات التي تقتحمها العينُ حينما تراها في الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصوَّرة إذا أحكم تصويرها ، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف .

وسبب آخر[4] هو أن التعلم لذيذ : لا للفلاسفة وحدهم ، بل وأيضاً لسائر الناس ، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير[5]. فنحن نُسَرُّ برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه ، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان[6] . فان لم نكن رأينا موضوعها من قبل ، فانها تسرنا لا بوصفها محاكاة ، ولكن لاتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل ذلك .

---

(١) إن البحث في نشأة الشعر يفضي إلى بحث في الطبيعة الانسانية ، ويعتقد روستاني Rostagni أن الآراء التي يعرضها أرسطو هاهنا كانت جزءاً من محاورة أرسطو «في الشعراء» περὶ ποιητῶν فالشعر أمر طبيعي في الانسان ، لأن سببيه طبيعيان وهما : (أولا) النزعة إلى المحاكاة التي بها يتميز الانسان من سائر الحيوان ويكسب معارفه الأولى ؛ و(ثانيا) اللذة التي يشعر بها الانسان في تأمل أعمال المحاكاة. والسبب الثاني يرجع إلى الأول .

(٢) السبب الأول يفسر الابداع الشعري ، والثاني يفسر التذاذ الناس بالشعر .

(٣) في النص هنا : ἐπὶ τῶν ἔργων : وقد ترجمها البعض : «في الواقع» وترجمها آخرون : « في الآثار الفنية » ، والأولون يرجحون رأيهم بقولهم إن أرسطو يقصد هنا أن يعارض «الواقع» بعالم «الخيال» الذي يخلقه الأدب . ولهذا فضلنا ترجمتهم .

(٤) المثل الذي أورده قبل هذا كان بمثابة سبب أول ، وهاهنا يعرض السبب الثاني .

(٥) هنا يرى أرسطو أن لذة المحاكاة هي نوع من لذة المعرفة ، وأرسطو يرى («مابعد الطبيعة» م ١ ص ٩٨٠ ا س ٢١) أن الرغبة في المعرفة ، أي حب الاستطلاع ، غريزة في الناس جميعا ، وإن كانت في حقيقة الأمر من شأن الفلاسفة بخاصة .

(٦) يلذ لأرسطو دائما أن يأتي بتشبيهاته من فن التصوير ، كما فعل من قبل مراراً . وهو يرى أن لذة المشاهدة للصور فيها جانب من لذة التعرف إلى الشيء المصور . — وهذه الفكرة قد عرضها أرسطو أيضاً في كتاب «الخطابة» م ١ ف ١١ .

فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا ، شأنها شأن اللحن والايقاع [1] ٢٠
(إذ من الواضح أن الأوزان ما هى إلا أجزاء من الايقاعات) ، كان أكبر
الناس حظاً من هذه المواهب ، فى البدء ، هم الذين تقدموا شيئاً فشيئا وارتجلوا ،
ومن ارتجالهم ولد الشعر .

ولقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء : فذوو النفوس النبيلة حاكوا
الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء ؛ وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء ٢٥
فأنشأوا « الأهاجى » ، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح [2] .

ولسنا نعرف لأسلاف هوميروس قصيدة من هذا النوع ، وإن كان
من المظنون أن كثيرين أنشأوا القصائد ؛ أما هوميروس فنستطيع أن نذكر
له مثلا قصيدته «مرغيتس» [3] وما شاكلها من قصائد فيها ظهر الوزن المعروف
باسم الايامبو ، فى اتفاق مع الموضوع (ولا يزال هذا الاسم مستعملا لنا حتى
اليوم) [4] لأنه استخدم فى التراشق بالشتائم . فالشعراء القدماء إذن بعضهم ألف
بأوزان بطولية ، والآخرون ألفوا بأوزان إيامبية .

---

(١) بين أفلاطون («النواميس» م٣ ص ٦٥٣ ء) أن النزعة الطبيعية إلى الانسجام والايقاع هى الأساس فى الشعر . — فالوزن عنصر عرضى فى الشعر ، بينما الانسجام والايقاع عنصر جوهرى . وفى هذا دليل على الارتباط الضرورى بين الشعر والموسيقى . وإذن فليس الشعر محاكاة فحسب ، بل يدخل فى أسبابه الطبيعية الانسجام والايقاع .

(٢) كانت الأناشيد أو التراتيل تقال فى التسبيح بحمد الآلهة ، أما المدائح فتقال فى تمجيد الشعراء .

(٣) مرغيتس μάργίτης (مشتقة من الكلمة μάργος = أحمق) : قصيدة بقى لنا منها شذرات قليلة جداً (ثلاثة أبيات فى ست شذرات) ، ينسبها أرسطو إلى هوميروس ، ولكن النقاد المحدثين ينكرون هذه النسبة . وموضوعها أن مرغيتس كان أحمق ولكنه كان يعرف كثيراً من الأشياء ، وكان سيء الحظ فى كل شيء : فهو شخصية هزلية فى مقابل شخصية أودسيوس الممتازة .

(٤) كان فى قصيدة « مرغيتس » أوزان إيامبية سداسية وثلاثية . — وكلمة ἰαμβίζω معناها التراشق بالشتائم ، وأرسطو يزعم أن كلمة ἰαμβεῖον (ايامبيون) مشتقة من ἰαμβίζω (ايامبيزو = يتراشق بالشتائم) ، مع أن العكس هو الصحيح .

وكما كان هوميروس شاعراً فحلا فى النوع العالى من الشعر — لأنه لم يبرع فقط فى فخامة الديباجة الشعرية ، بل وأيضاً فى جعل محاكياته ذات طابع درامي — ، كذلك كان أول من رسم معالم الملهاة : فبدلاً من تأليف المخازى حاكى الهزل [١] بصورة درامية ، إذ قصيدة « مرغيتس » بالنسبة إلى الملاهى (الكوميديات) هى بمثابة « الالياذة » و « الأوذيسيا » بالنسبة إلى المآسى (التراجيديات) .

ولما ظهرت المأساة والملهاة أصبح الشعراء الذين اتخذوا أحد هذين النوعين — وفقاً لطباعهم الخــاص — شعراء ملاه بدلا من أن يكونوا شعراء إيامبيين ، والبعض الآخر شعراء مآسٍ بدلا من شعراء ملاحم ، لأن هذه الفروع الأدبية الأخيرة كانت أجل[٢] وأعلى مقاماً من الأولى .

أما البحث فيما إذا كانت المأساة قد بلغت عناصرها تمام تكوينها ، سواء كما هى وبالنسبة إلى تمثيلها ، فهذا موضوع آخر [٣] .

ولقد نشأت المأساة فى الأصل ارتجالا (هى والملهاة : فالمأساة ترجع إلى مؤلفى الديثرمبوس ، والملهاة ترجع إلى مؤلفى الأناشيد الاحليلية[٤] التى لا تزال

---

(١) الصورة الدرامية عند أرسطو هى إحكام العقدة فى الفعل ودخول المفاجآت ووقوع أحداث تؤدى إلى تعرف حقيقة الأشخاص .

(٢) يرى أرسطو إذن أن الكوميديا (الملهاة) نشأت عن الشعر الايامبو ، وأن التراجيديا (المأساة) نشأت عن الملاحم ، ولهذا كانت المآسى «أجل وأعلى مقاماً» من الملاهى : إذ الايامبو تراشق بالشتائم ، بينما الملاحم رواية لأعمال البطولة . — وفى الفصل ٢٦ سيبين أرسطو امتياز المأساة على الملهاة .

(٣) يمكن ربط هذا الموضع بالفصل ١٨ ص ١٤٥٦ ا س ٤ ومايليه ، وفيه يدعو أرسطو شعراء المآسى إلى المزج بين جميع أنواع المآسى ، ويرمى بهذا إلى أنه وإن كانت المأساة قد بلغت تمام صورتها ، فانها قادرة على التطور تطورات أخرى فيما بعد .

(٤) نسبة إلى الاحليل (آلة التناسل فى ذكور الحيوان) . وقد كانت عبادة «فلوس » φαλλος ، رمز القوة الانتاجية فى الطبيعة ، منتشرة فى يونان ، يحتفل بها فى أعياد فريافوس Priapos إله الخصب فى البساتين والقطعان ، وقد انتشرت عبادته من آسيا الصغرى ، خصوصاً لمفساقوس ، إلى يونان وإيطاليا . ويقال إنه كان— أى فريافوس— ابن أفروديت وديونيسوس . وكان يمثل ، خصوصاً فى الحدائق وأبواب المنازل ، على هيئة مشوهة غليظة فيه رمز الاحليل . — ويرى أرسطو أن الأصل فى الملهاة يمكن أن يرد إلى الأناشيد الاحليلية الواسعة الانتشار فى يونان .

يتغنى بها فى كثير من المدن حتى اليوم) ، ثم نمت شيئاً فشيئا بانماء العناصر الخاصة بها ، وبعد أن مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة[1] .

وكان اسخيلوس أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين ، وقلل من أهمية الكورس (الجوقة) وجعل المكانة الأولى للحوار ؛ ثم جاء سوفوقليس فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين[2] وأمر برسم المناظر. واستفحل أمر المأساة واتسع مجالها، فصدقت عن الخرافات القصيرة وعن اللغة الهازلة التى ورثتها عن أصلها [3] الساطورى ، واتسمت فى النهاية بالجلال .

وفيما يتصل بالوزن ، استبدل بالوزن الرباعى الجارى (الطروخاسى [4]) الوزنُ الثلاثى الايامبو ؛ وكان الرباعى يُستَعمل أولاً لأن الشعر كان من نوع الساطورى وأقرب إلى الرقص ، لكن لما دخلت لهجة التخاطب تبعها بالطبع استخدامُ الوزن الأنسب لها ، ومن الواضح أن الوزن الثلاثى الايامبو هو من بين

(١) ينظر أرسطو إلى نشأة المأساة وكأنها كائن حى عضوى إذا بلغ تمام نموه توقف .

(٢) فى رواية أخرى أن اسخيلوس نفسه هو الذى ابتدع هذه البدعة . والمأساة عند ثسبيس (وهو شاعر يونانى شبه خرافى ، عاش وازدهر حوالى سنة ٥٣٤ ق.م. ، ويقال إنه أول من أدخل ممثلا فى تمثيل المسرحيات ، بعد أن كان التمثيل مقتصراً على الكورس ، وكان هذا الممثل لشخص شخصية تاريخية أو أسطورية) كان فيها ممثل واحد ، وعند اسخيلوس ممثلان ، وعند سوفوقليس ثلاثة ممثلين . وإذن فأرسطو يرى أن تطور المأساة (التراجيديا) كان يتمشى مع زيادة عدد الممثلين . — أما رسم المناظر فلم يبتدعه سوفوقليس ، بل نما تدريجياً فى المسرح اليونانى .

(٣) نسبة إلى الساطور Satyrs ، وهم خدم ديونيسوس ، وأرواح الغابات والتلال ، وما فيها من خصب ونماء . ويمثل الساطور بهيئة مضحكة ، خصوصاً على شكل انسان ذى عضو من أعضاء الحيوان ، مثل ذيل الفرس ، أو أرجل الماعز . والساطور مرحون هازلون يحبون العربدة .

(٤) الطروخاسى (= الجارى) قدم فى وزن الشعر ، أى تفعيلة مركبة من طويل يتلوه قصير هكذا : U — ؛ والرباعى الجارى (الطروخاسى) يتألف من أربعة أقسام تروكية ، الثلاثة الأولى منها يمكن أن تنتهى بمقطع طويل أما الأخير فمقطوع (أى قطع مقطعه الأخير) هكذا :

— U — U| — U — U|| — U — U| — U — Λ

الأوزان كلها أقربها إلى لهجة التخاطب ؛ وآية ذلك أننا فى الحوار نستخدم عدداً وفيراً من الأوزان الثلاثية الايامبو ، ونادراً ما نستعمل السداسى ، ولا يقع هذا إلا حينما نتجنب لهجة التخاطب . وإلى جانب هذا هناك عدد الأحداث العرضية وسائر ألوان التجميل التى يقال إنها أضيفت إلى كل قسم ؛ ولكن لا داعى إلى التوقف عندها ، فان دراستها نقطةً فنقطةً أمرٌ يطول شرحه

٥

فى الهزلى والكوميديا والفارق بينها وبين التراجيديا

[تعريف الهزلى بأنه تشويه ونقص فى الطبيعة بغير ألم ولا ضرر . تاريخ الكوميديا — وهو تاريخ ناقص لأن الأخبار قليلة عن نشأتها لعدم الاحتفال لها ، فلا نعرف إلا أن الخرافات الكوميدية الأولى — أى التأليفات القائمة لا على الهزلى الصادر عن الهجاء ، ولكن على الهزلى القائم على عقدة الفعل — قد أتى بها رجلان من صقلية عاشا فى سرقوسة هما : أفيخارموس وفورميس . وكان أول مؤلف كوميدى فى آثينة بهذا المعنى هو اقراطيس . ويختم الفصل بعقد مقارنة بين الملحمة والمأساة محصلها أن المأساة نوع أكثر تركيباً من الملحمة لأنها تضم عناصر غير موجودة فى هذه الأخيرة]

والملهاة ، كما قلنا ، هى محاكاة الأراذل من الناس ، لا فى كل نقيصة ، ولكن فى الجانب الهزلى الذى هو قسم من القبيح[١] . إذ الهزلى نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر[٢] : فالقناع الهزلى قبيح مشوه ، ولكن بغير إيلام .

وما طرأ على المأساة من تطورات متوالية ومن ألف فيها — كل هذا معروف لنا ، أما الملهاة فنجهل نشأتها لأنها قليلة الشأن غير معتنى بها . والوالى لم يسمح ب بتقديم جوقة من الممثلين الهزليين إلا متأخراً[٣] ، وقبل هذا كانوا من المتطوعين

(١) أى أن الملهاة هى محاكاة الجانب الذى يثير الضحك فى الفعل القبيح أو الصفة القبيحة .

(٢) قارن ص ١٤٥٢ ب س ١١ (نشرة بكر) عند الكلام عن المأساة : « الحادث المحزن فعل يؤدى إلى الهلاك أو الايلام » . — وأفلاطون فى « فيلابوس » (ص ٤٩ هـ) يلاحظ أن الجهل ، لكى يضحك ، يجب ألا يكون مؤذياً للاخرين .

(٣) يستخلص من ثبت بأسماء الفائزين فى الأعياد الديونيسوسية الكبرى فيه اسم الشاعر ماغنس ، أن مباريات الملهاة المعترف بها رسمياً كانت سابقة على سنة ٤٥٨ ق.م. .

ولا يذكر[1] الناس الشعراء المسمّين هزليين (كوميديين) إلا منذ أن تكونت للملهاة صورتها .

ولسنا ندرى من أوجد الأقنعة والمداخل[2] وعدد الممثلين وما أشبه هذا من تفصيلات ؛ بيد أن فكرة تأليف الخرافات ترجع إلى أفيخارموس وفورميس . جاءت أولا من صقلية ؛ وفى آثينية كان أقراطيس أول من نبذ النوع الإيامبى[3] وفكر فى معالجة الموضوعات العامة وتأليف الخرافات .

والملحمة قد سايرت المأساة ، بوصفها محاكاة — بواسطة الوزن— للأفاضل من الناس ، ولكنها تختلف عنها فى كونها تستخدم وزناً واحداً وفى كونها حكاية . ويفترقان كذلك فى الطول : فاحداهما (المأساة) تنحو إلى حصر نفسها ، قدر المستطاع ، فى زمان مقداره دورة واحدة[4] للشمس ، أو لا تتجاوزه إلا قليلا بينما الملحمة لا تحدُّ بزمان ؛ ففى ذلك إذن يفترقان أيضاً ، وإن كان الشعراء فى البدء لم يتقيدوا بزمان لا فى المأساة ولا فى الملحمة .

والعناصر الداخلة فى تركيب كلتيهما ، بعضها مشتركة ، وبعضها خاصة بالمأساة . ولهذا فمن يحسن تمييز المأساة الجيدة من المأساة الرديئة ، يحسن أيضاً هذا التمييز بالنسبة إلى الملحمة ؛ لأن العناصر التى تتضمنها الملحمة موجودة فى المأساة ، بينما عناصر المأساة لا توجد فى الملحمة .

---

(١) «يذكر» ... : إشارة إلى الذكرى المسجلة فى الوثائق الرسمية .

(٢) الأقنعة هى التى يلبسها الممثلون . — والمداخل ، جمع مدخل προλογος هو الجزء من المسرحية الذى يسبق دخول الكورس (الجوقة) ، وكان يوضع على هيئة حوار أو على هيئة كلام نفسى (مونولوج) ، فيه يعرض موضوع المسرحية والموقف الذى من عنده تبدأ .

(٣) أى الكوميديا المؤلفة من هجمات شخصية . — وقد فاز أقراطيس لأول مرة سنة ٤٤٩ ق.م. وهو شاعر كوميدى آثينى كان أول من نبذ الكوميديا ذات الهجاء الشخصى ، وأول من ابتدع العقد ذات المغزى العام . وأرسطوفانس يصوره شاعراً مصقولا قليل البضاعة فى الأدب .

(٤) هذا هو الموضع الوحيد الذى فيه يتحدث أرسطو عن مقدار الزمن فى المأساة ؛ ومن هذا الموضع استنبط النقاد فى عصر النهضة : اتشنتسيو Cinzio ، وروبرتلى (سنة ١٥٤٨ م) ، وترسينو Trissino (سنة ١٥٦٣) ومدجى Maggi ، =

٦

تعريف المأســـاة

[عن المحاكاة بالوزن السداسى وعن الكوميديا يرجىء الحديث ، ويبدأ هنا البحث فى المأساة بأن يقدم تعريفاً لها ، ومنه يستنبط مختلف العناصر التى يعرفها ويقارن بينها . ويوجه عناية خاصة إلى عقدة الحوادث أو الخرافة أو الحكاية ، التى سيفصل القول فيها فى الفصول التالية]

أما المحاكاة بالوزن السداسى فسنتحدث عنها هى والملهاة فيما بعد (١) . ولنتحدث الآن عن المأساة مستخلصين تعريف ماهيتها مما سبق أن قلناه (٢) .

فالمأساة إذن هى محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات (٣) . وأقصد بـ « اللغة المزودة بألوان من التزيين » تلك التى

= وكستلفترو Castelvetro — استنبطوا قانون الوحدة الزمنية فى المأساة ، وقد أضاف إليه كستلفترو الوحدة فى المكان . — ويلاحظ من كلام أرسطو هنا أنه لا يجعل من وحدة الزمان قانوناً ، بل يتحدث عنه كعادة اتخذها المحدثون (فى عصره) من الشعراء ، ولعله يقرهم عليها . ولهذا فان أرسطو لا يلح فى عرض هذه المسألة ، لأنها ليست ذات أهمية خاصة . والحق أن الفرنسيين فى القرن السادس عشر هم الذين وضعوا وفرضوا مايسمى باسم القوانين الأرسطية فى المسرحية ، ثم سعى كل من كورنى وراسين لتطبيقها . ويرى سبِنتا (فى شرحه على «فن الشعر» ص ٤١ تعليق) أن مانتسونى Manzoni هو أول من ضرب هـذه القواعد الأرسطيـة المشهورة ضربة قاضية ، لا الرومنتيك الفرنسـيين ، وذلك فى رسالة كتبها مانتسونى إلى شوفيه M. Chauvet حول وحدة الزمان والمكان فى المسرحية ، وكذلك فى بحثه بعنوان : «مقال عن القصة التاريخية» . — ودورة الشمس ٢٤ ساعة .

(١) سيتحدث أرسطو عن الملحمة فيما بعد ؛ أما كلامه عن الكوميديا ، الذى كان مفروضاً أن يكون موضوع المقالة الثانية من «فن الشعر» ، فقد ضاع .

(٢) أى ما قلناه فى الفصول السابقة التى بين فيها أن المأساة هى محاكاة لأفعال الأفاضل من الناس ذات طول معلوم الخ .

(٣) هذا هو التعريف المشهور الذى قدمه أرسطو للمأساة ، ومعناه أن المأساة : (١) محاكاة لفعل نبيل ؛ (٢) تكوّن كلا تاماً عضوياً ؛ (٣) لها طول معلوم ؛ =

فيها إيقاع ولحن ونشيد ؛ وأقصد بقولى « تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء » أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن ، وبعضها الآخر باستخدام النشيد[١].

٣٠ ولمـــا كانت المحاكاة إنما تتم بأشخاص يعملون ، فبالضرورة يمكن أن نعد من بين أجزاء المأساة[٢] : المنظرَ المسرحى ، ثم النشـــيد (الموسيقى) ، والمقولة — فان هذه هى الوسائل التى بها تتم المحاكاة . وأعنى بـ « المقولة » تركيب الأوزان نفسه ؛ أما « النشيد » فله معنى واضح تماماً .

٣٥ ومن ناحية أخرى ، لمـــا كان الأمر أمر محاكاة فعلٍ ، والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون ، لهم بالضرورة أخلاق أو أفكار خاصة (لأن الأفعال الإنسانية تتميز بمراعاة هذه الفوارق) ، فان ثمت علتين طبيعيتين تحددان الأفعال وأعنى بهما : الفكر والخلق ، والأفعال هى التى تجعلنا ننجح أو نخفق . والخرافة ١٤٥٠ ا هى محاكاة الفعل ، لأنى أعنى بـ « الخرافة » تركيب الأفعال المنجزة ؛ وأعنى بـ « الخلق » ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات ؛ وأعنى بـ « الفكر » كلَّ ما يقوله الأشخاص لاثبات ٥ شىء أو للتصريح بما يقررون[٣] .

= (٤) تتضمن أنواعا خاصة من التزيين ؛ (٥) وفيها أشخاص يعملون ؛ (٦) تنطوى على عاطفتين تتوقف إحداهما على الأخرى ويؤديان إلى التطهير .

وقد أثارت نظرية «التطهير » κάθαρσις بين النقاد والفلاسفة كثيراً من المناقشات فى تفسيرها والمقصود منها .

(١) الوزن (النظم) فى الحوار ، والنشيد فى الجوقة (الكورس) .

(٢) أجزاء المأساة من ناحية التمثيل المسرحى هى إذن : (ا) المناظر على المسرح ؛ (ب) الموسيقى والانشاد ؛ (ج) الالقاء أو المقولة (كما فى ترجمة أبى بشرمتى) . ولكن هذه العناصر خارجية ، أما العناصر الباطنة فهى : (ا) الخرافة μῦθος ؛ (ب) الأخلاق ἤθη ؛ (ج) الفكر διάνοια . والعناصر الأولى تتعلق بالممثلين ، والثانية تتعلق بالمؤلفين . وتركيب الأفعال σύνθεσις τῶν πραγμάτων فى المأساة يجب أن يمزج بالعنصر الأخلاقى والعنصر التفكيرى ؛ وبهذا نرى فى المأساة مزيجاً من الجانب الحسى (الذى يتضمن العناصر الخارجية الثلاثة) والجانب الأخلاقى والجانب العقلى .

(٣) راجع «الخطابة» م ٢ ف ٢١ . — وهذه الفقرة كلها مثار جدل شديد .

وإذن فى المأساة بالضرورة ستة أجزاء تتركب منها وتجعلها هى ما هى ، وهى : الخرافة ، والأخلاق ، والمقولة ، والفكر ، والمنظر المسرحى ، والنشيد . وذلك لأن وسائل المحاكاة تتضمن جزئين من هذه الأجزاء الستة ، وطريقة المحاكاة تتضمن جزءاً واحداً ، وموضوع المحاكاة يتضمن ثلاثة أجزاء ، ولا شىء غير ذلك[1] . والشعراء جميعاً قد استخدموا هذه الأجزاء[2] ، لأن جميع المآسى تتضمن : جهازاً مسرحياً ، وأخلاقاً ، وخرافة ، ومقولة ، ونشيداً وفكراً .

وأهم هذه الأجزاء تركيب الأفعال ، لأن المأساة لا تحاكى الناس ، بل تحاكى الفعل والحياة ، والسعادة < والشقاوة ؛ والسعادة > والشقاوة هما من نتائج الفعل ، وغاية الحياة كيفيةُ عملٍ لا كيفيةُ وجودٍ ؛ والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم[3] . وإذن فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق ، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم ؛ ولهذا فان الأفعال والخرافة هما الغاية فى المأساة ؛ والغاية فى كل شىء أهمُّ ما فيه[4] .

وفضلا عن هذا ، فلا توجد مأساة بغير فعل ، ولكن توجد مآس بغير أخلاق (أو عادات) ، إذ المآسى التى ألفها معظم الشعراء المحدثين خاليةٌ من الأخلاق[5] ، وبالجملة هذه حالُ كثيرٍ من الشعراء ، كما هى أيضاً حال

(١) وسائل المحاكاة هى اللغة والموسيقى ؛ وطريقة المحاكاة هى المنظر المسرحى ؛ وسوضوعها هو الخرافة والخلق والفكر .

(٢) يرى فالن Beiträge zur Aristoteles Poetik, Berlin 1914 ص ٢١ — ص ٢٤) أن هذه الفقرة يجب أن تتم بالفقرة الموجودة فى الفصل ١٨ ص ١٤٥٦ ا س ٣ ، وأن أرسطو يميز بين μέρη وبين εἴδη ، أى بين أجزاء المأساة وبين صورتها (ص ١٤٥٥ ب س ٣٢) .

(٣) عند أرسطو أن السعادة فعل («السماع الطبيعى» ١٩٧ ب ٤ ، « السياسة » ١٣٢٥ ا ٣٢ ، «الأخلاق إلى نيقوماخوس» ١٠٩٨ ا ١٦ — ب ٢١) .

(٤) يلح أرسطو كما ترى فى توكيد أهمية الفعل فى المأساة : فجوهرها إنما هو تركيب الأفعال والأحداث مع ما يصاحب هذا من مفاجآت وتعقيدات وتعرفات وحلول ؛ أما الخلق والفكر فنى مرتبة ثانوية بالنسبة إلى الفعل .

(٥) التعبير هنا مبالغ فيه ، إذ لاتوجد مآس خالية من الأخلاق .

زيوكسيس بالنسبة إلى فواوغنوطس من بين الرسامين : لأن فواوغنوطس رسام ماهر في رسم الأخلاق (العادات) ، بينما رسوم زيوكسيس[1] خالية من كل خلق .

ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكرة ، لما بلغ المراد من المأساة ، إنما يبلغه حقاً بمأساة أضعف عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال . أضف إلى هذا أن مصدر اللذة الحقيقي لنفس المشاهد للمأساة إنما هو في أجزاء الخرافة ، أعني التحولات والتعرفات[2] .

ودليل آخر[3] هو أن الشعراء الناشئين يمهرون في العبارة والأخلاق قبل أن يقدروا على تركيب الأفعال ، كما هو شأن جل الشعراء الأقدمين .

فالخرافة إذن مبدأ المأساة وروحها ؛ ويتلوها في المرتبة الثانية الأخلاق . وشبيه بهذا ما يقع في الرسم : فلو أن رساماً أفاض في التلوين بأجمل الألوان ولكن بغير خطة مرسومة لجاء عمله أدنى منزلة وجمالا من رسام يرسم صورة تخطيطية . ألا إن المأساة محاكاةُ فعلٍ ، وبفضل الفعل تحاكي أناساً يفعلون . ٤٥٠

وفي المقام الثالث تأتي الفكرة . وأعني بالفكرة القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم وإياه ، وهذا في البلاغة من شأن السياسة والخطابة ؛ فالشعراء القدماء كانوا يعيرون الأشخاص لغة الحياة المدنية ، والمحدثون يجعلونهم يتكلمون لغة الخطباء[4] .

---

(١) زيوكسيس Ζεῦξις : رسام من هرقليا في لوقانيا ، وتلميذ ناسيوس الثاسوسي أو داموفيلوس من هيميرا . وافلنيوس Plinius يجعل تاريخه في سنة ٣٩٧ لا في سنة ٤٢٤ ، ويظهر في محاورة «بروتاغوراس» لأفلاطون شاباً جاء حديثاً إلى آثينيه . وقد رسم القمينا لأهالي اكراجس Acragas قبل سنة ٤٠٦ ، وقصر أرخيلاوس بين سنة ٤١٣ وسنة ٣٩٩ ق. م. وقد أدخل استخدام الأضواء الزاهية بجانب الظلال . وبرع في رسم عناقيد العنب حتى ليقال إنها كانت تنخدع بها الطيور ! وكانت تعوز رسومه الصفات الخلقية التي امتازت بها رسوم فولوغنوطس .

(٢) سيشرح أرسطو معاني هذه الأمور في الفصل العاشر.

(٣) دليل آخر على تفوق الخرافة على الأخلاق والعبارة .

(٤) يقصد بـ «لغة الحياة المدنية » ، اللغة الجارية الخالية من المحسنات البلاغية =

والخلق هو ما يرسم طريق السلوك ، هو ما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنبه (ولهذا فلا أخلاق فى الأقوال التى ليس فيها أدنى اختيار أو اجتناب من جانب المتكلم) ؛ والفكرة توجد أينما برهننا على أن هذا الشىء موجود أو غير موجود ، أو أفصحنا عن فكرة عامة [1] .

ورابع الأجزاء المرتبطة باللغة هو المقولة [2] ، وأعنى بها كما قلت آنفاً الترجمة عن الفكرة بالألفاظ ، ولها نفس الخصائص فيما يكتب نظماً ومايكتب نثراً .

ومن بين سائر الأجزاء التأليفية يحتل النشيد [3] (صناعة الصوت) المقام الأول بين التزيينات . أما المنظر المسرحى فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور [4] ، فهو أبعد الأشياء عن الفن وأقلها اختصاصاً بصناعة الشعر ، لأن قوة المأساة تظل حتى من غير مشاهدين ومن غير ممثلين ، فضلا عن أن المخرج أقدر من الشاعر فى فن إخراج المناظر المسرحية .

٧

الفعل ومـــداه فى المأساة

[فى تعريف المأساة فى مستهل الفصل السابق تبين أن الفعل يجب أن يكون له مدى أو مدة . وفى هذا الفصل بحث فى مسألة «المدى» ، أى الطول المناسب للمأساة . ويرى أرسطو أن المأساة يجب أن تكون حكاية كاملة ، لا مجموعة من الأحداث العارضة

= والمتفقة مع حقيقة الدولة ومصالحها . — أما المحدثون فيقصد منهم خصوصاً يوريفيدس ، وإن لم يكن معاصراً له .

ويلاحظ أن « الفكرة » فى اليونانية تتضمن كل ما يعبر عنه بالكلمات أو يتأثر باستخدام الألفاظ .

(١) وظيفة الفكر وظيفة موضوعيـة وهى القول بأن كذا موجود أو غير موجود (وفقاً لمبدأ الثالث المرفوع) ، أو القول بالكلى τὸ καθόλου .

(٢) هـذا الموضع مثار خلاف بين النقاد ، وقد أصلحه بايووتر Bywater هكذا : τῶν ἐν λόλῳ ولكن لا يوافقه على رأيه كثيرون ؛ بينما روستانى Rostagni يترجمه هكذا : «مقولة الأقوال نفسها » ، ويقصد بالأقوال الخطابة والحوار فى المأساة .

(٣) يقصـد به الموسيقى أو الجانب الموسيقى فى المأسـاة مثلا فى أناشيد الكورس . وفى هذا الموضع دليل على ما للموسيقى فى المأساة من مقام رئيسى .

(٤) يعترف أرسطو إذن بقوة تأثير المناظر المسرحية على جمهور النظارة ، وإن =

ولكيما تكون هذه الحكاية الكاملة جميلة ، يجب أن تكون من الطول بحيث تسمح بتقدير تنظيم الأجزاء ، أعنى تطور الحكاية من حادث يمكن فصله عن مقدماته واتخاذه نقطة ابتداء ، ثم نموه خلال أدوار متوسطة حتى يبلغ الغاية ، وهذه الغاية أمر محتوم أو محتمل . ومن ناحية أخرى يجب ألا تفرط فى الطول فينسى البدء قبل بلوغ النهاية ، بل يجب أن تكون متوسطة الطول بحيث يمكن العقل إدراكها جملة . ويجب أيضاً فى تسلسل الحوادث على هيئة مبدأ ووسط وغاية أن يقع تغير واضح فى الموقف]

بعد أن أوضحنا هذه الأجزاء التأليفية ، لننظر الآن ماذا يجب أن يكون عليه ترتيب الحوادث ، لأن هذا هو نقطة البدء فى المأساة وأهم صفة فيها .

لقد قررنا أن المأساة محاكاة فعل تام له مدى معلوم ، لأن الشيء يمكن أن يكون تاماً دون أن يكون له مدى . والتامُّ هو ماله بداية ووسط ونهاية . والبداية[1] هى ما لا يـعْقُـبُ بذاته وبالضرورة شيئاً آخر ، ولكن بعده شيء آخر يوجد أو يحدث بالطبيعة نفسها ؛ والنهاية على العكس من هذا ، هى ما بذاته وبالطبيعة يـعْقُـبُ شيئاً آخر ، ضرورة أو فى معظم الأحيان[2] ، ولكن ليس بعده شيء ؛ والوسط هو ما بذاته يعقب شيئاً آخر ويعقبه شيء آخر .

٢٥

٣٠

والخرافات إذن إن أجيد تأليفها يجب ألا تبدأ وألا تنتهى عند نقطة أيا كانت تتخذ اتفاقاً ، بل يجب أن تتفق والمبادئ التى أتينا على ذكرها .

كذلك الجميل[3] ، سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً مكوناً من أجزاء ، بالضرورة ينطوى على نظام يقوم بين أجزائه هذه وله عِظَمٌ يخضع لشروط معلومة . فالجمال يقوم على العظم والنظام ، ولهذا فان الكائن العضوى الحى إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلا ، لأن إدراكنا يصبح غامضاً وكأنه يقع فى برهة لا يمكن[4] إدراكها ؛ كذلك إن كان عظيما جداً ، بأن كان

٣٥

= لم يرها من شأن فن الشعر ، ولا نظنه يقصد هنا أنها بعيدة عن الفن عامة ، إنما هى غريبة عن فن الشعر وحده .

(١) يمكن أن تكون للبداية مقدمات سابقة عليها وتظل مع ذلك بداية ، وذلك إذا كانت هذه المقدمات ليست مقدمات ضرورية ، وكانت البداية لاتقتضى بطبعها أن يسبقها شيء .

(٢) أى بالضرورة العقلية أو بالارتباط الواقعى فى التجربة .

(٣) قارن بهذا ما يقوله أفلاطون فى «فدرس» ص ٢٦٤ حـ .

(٤) إذ لا نستطيع فى برهة أن نميز الأجزاء ، وإذن لا نفهم التناسب ولاندرك الانسجام فى التركيب .

١٤٥١ طوله عشرة آلاف ميدان مثلا ، إذ فى هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر ، بل تندُّ الوحدة والمجموع عن نظر الناظر . فاذا ماتقرر هذا ، فانه كما أن الأجسام
٥ والأحياء يجب أن يكون لها عظم يمكن تناوله بالادراك ، فكذلك الأمر فى الخرافات : يجب أن يكون لها من الامتداد ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة .

على أن تعيين[1] الحد الذى يمكن أن تبلغه المأساة فى امتدادها — مع مراعاة أحوال الوسائل المسرحية وصبر الجمهور — أمر ليس من شأن فن الشعر ، لأنه لو كان المطلوب تمثيل مائة مأساة ، لقيس الزمان بواسطة الساعة المائية
١٠ كما حدث أحياناً فيما يزعمون[2] . وإنما الحد المتفق مع طبيعة الأشياء هو أنه : كلما طالت الخرافة — بشرط إمكان إدراك مجموعها جملةً — ازداد جمالها الناشىء عن عظمها ؛ ولوضع قاعدة عامة فى هذا نقول إن الطول الكافى هو الذى يسمح لسلسلة من الأحداث ، التى تتوالى وفقاً للاحتمال أو الضرورة ، أن تنتقل
١٥ بالبطل من الشقاوة إلى النعيم أو من النعيم إلى الشقاوة .

٨

وحدة الفعـــل

[ها هنا يبحث أرسطو فى مسألة خطيرة هى مسألة وحدة الفعل ، وهى الوحدة التى يقتضيها تعريفه للمأساة بأنها تكون كلا له بداية ووسط ونهاية . فيميز خصوصاً بين وحدة الفعل الحقيقية وبين الوحدة الزائفة الناشئة عن انتساب الأفعال إلى شخص واحد ، إذ هذه الوحدة الأخيرة ليست إلا مجرد ارتباط واقعى يمكن أن يكون موضوعاً للتاريخ ، لا موضوعاً للشعر . وهذه التفرقة يمهد للبحث فى الفصل التالى عن الفارق بين الشعر والتاريخ]

إن وحدة الخرافة لا تنشأ ، كما يزعم البعض ، عن كون موضوعها شخصاً

---

(١) ليس من شأن فن الشعر تحديد طول المأساة فى حدود إمكان تمثيلها عملياً وصبر الجمهور على المشاهدة ، لأن المسألة هنا مسألة عملية تتوقف على عدد المسرحيات التى ستمثل ، مثلا فى حفلة دينية أو مدنية ، أو لمناسبة خاصـــة ، وعلى اعتبارات أخرى لاتتصل بفن المأساة بوصفها مأساة فى ذاتها .

(٢) فى الاحتفالات الديونيزوسية كانت الحفلة العادية تشتمل على تمثيل ثلاث مسرحيات (مآس) ومسرحية ساطورية ، تستمر من ثمان إلى عشر ساعات . ولسنا ندرى هل كان طول المسرحية التراجيدية يقاس بالقلافسودرا (الساعة المائية) ؛ ولكن =

واحداً ؛ لأن حياة الشخص الواحد تنطوى على ما لا حد له من الأحداث التى لا تكوّن وحدة . كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا لا تكون فعلا واحداً . ولهذا يبدو أن جميع الشعراء الذين ألفوا « هرقليات » أو «ثيسيوسيات»[1] وما شاكل هذه من قصائد – قد أخطأوا وضلوا ، لأنهم حسبوا أن كون البطل شخصاً واحداً ، هرقل < مثلا > ، يقتضى بالضرورة أن تكون الخرافة واحدة .

أما هوميروس ، وله فى كل شىء المقـــام الأعلى ، فقد أصاب شاكلة الصواب فى هذه المسألة بفضل معرفته بأسرار الفن أو بفضل عبقريته : إذ أنه حينما ألف « أوذوسيا » لم يَرْوِ جميع حوادث حياة أودوسوس – أنه جرح فى فارناسوس[2] وتظاهر بالجنون حينما احتشد الاغريق[3] – لأن هذين الحادثين لا يرتبطان بحيث إذا وقع الواحد وقع الآخر بالضرورة أو احتمالاً ؛ وإنما ألف « أوذوسيا » بأن جعل مدار الفعل فيها حول شىء واحد بالمعنى الذى نقصده . وكذلك فعل فى « الالياذة » .

= الفرض الذى يقدمه أرسطو هنا وهو تمثيل مائةمأساة فرض غير معقول ، ويراد به المزاح والسخرية ، أو لعل فيه صدى لنادرة يرويها الناس خاصة بطول التمثيل ، كما يفترض هـاردى J. Hardy (ترجمة « فن الشعر » ص ٧٩ ، باريس سنة ١٩٣٢ ، مجموعة جيوم بيديه) .

(١) ممن كتبوا «هرقليات» (أى ملاحم تدور حول أعمال البطل هرقل) من بين الشعراء الأقدمين : قيناثون اللاقاذامونى Cinéthon de Lacédémone وفيساندرس الرودسى Pissandre de Rhodes وفانواسيسى الهاليكارناسى Panyassis d'Halicarnasse . كما أن باخوليدس Bacchylide الشاعر الغنائى قد ألف مدائح فى ثيسيوس تأثر فيها باحدى «الثيسيوسيات» .

(٢) أصيب أودوســـوس ، أثناء الصيد فوق جبل فارناسوس بصحبة جده أوطولوقوس ، بعضة من خنزير برى . وكانت الندبة التى خلفتها هذه العضة هى التى هيأت لأويراقليا أن تتعرفه («أوذوسيا» ، النشيد التاسع عشر ، بيت رقم ٣٩٢ ومايتلوه) حينما غسلت قدميه . وقصة هذا الحادث موجودة فى «أوذوسيا» (نشيد ١٩ ، أبيات ٣٩٥ – ٤٦٦) ، ولكنها أقحمت على النص الأصلى ، ولم توجد فى النص الذى قرأه أرسطو . ومع ذلك فان أفلاطون («الجمهورية» م ١ ص ٣٣٤ ا) يقتبس بعض الكلمات الواردة فى البيتين ٣٩٥ – ٣٩٦ وينسبها إلى هوميروس ! !

(٣) حينما تهيأ الاغريق لاخلاء أوليس يقال إن أودوسوس ادعى الجنون ليفر من الحرب ؛ ولكن فالاميدس اكتشف خدعته .

٣٠ وكما فى سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع كذلك فى الخرافة ، لأنها محاكاة فعل ، يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ؛ لأن ما يمكن أن يضاف أو ألا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكوّن جزءاً ٣١ من الكلّ .

٩

الواقعى والمحتمل — التاريخ والملحمة (والشعر)

[استهلال هذا الفصل ذو أهمية وشهرة فى تاريخ علم الجمال . فالبحث فى فكرة وحدة الفعل أدى بأرسطو إلى الفصل بين الشعر ، بوصفه تمثيل المثل الأعلى ، وبين التاريخ ، بوصفه تصوير الأحداث الواقعة ، لأن الشعر يمثل ارتباطاً ضرورياً ومحتملا بين الأفعال ، لا يكتفى لتحقيقه تصوير الواقع وحده . وعالم الشعر ، وإن كان مخالفاً لعالم الواقع ، أقدر على إدراك أسرار القلب الانسانى ، لأنه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الانسانيـة والانفعالات ، ولهذا كان أكبر حظاً من الفلسفة . وينتهى البحث فى طبيعة الشعر عامة عند ص ١٤٥٢ ا ، ومن ثم يبدأ أرسطو بحثاً جديداً : هو البحث فى الخرافة فى المأساة ، وخصائص الخرافة ، ويستمر هذا البحث ، مع فاصل يمثله الفصل الثانى عشر ، حتى الفصل الخامس عشر]

وواضح كذلك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة : إما بحسب ١٤٥١ب الاحتمال ، أو بحسب الضرورة . ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعراً [١] والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً) ، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التى وقعت فعلا ، بينما الآخر يروى الأحداث التى يمكن أن تقع . ولهذا كان ٥ الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ ؛ لأن الشعر بالأحرى يروى الكلي ، بينما التاريخ يروى [٢] الجزئى . وأعنى بـ « الكلى » أن هذا الرجل

(١) بين أرسطو فى الفصل الأول أن الشاعر لا يكون شاعراً لمجرد أنه يستخدم الأوزان .

(٢) التاريخ بهـذا المعنى هو التاريخ الاخبارى الذى يروى الوقائع دون =

أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة ؛ وإلى هـــذا التصوير يرمى الشعر ، وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص[1] ؛ و« الجزئى » هو ما فعله ألقبيادس أو ما جرى له .

وهذا بَيِّـن من أول وهلة بالنسبة إلى الملهاة ؛ لأن الشعراء لا يطلقون على أشخاص مسرحياتهم أسماء كيفما اتفق إلا بعـــد أن يؤلفوا الحكاية من أفعال محتملة التصديق ، وذلك بعكس الشعراء الأيامبيين الذين يؤلفون عن أفراد .

أما فى المأساة فالشعراء يتعلقون خصوصاً بأسماء من وُجِـدوا وعاشوا : والسبب فى هذا أن الممكن أمر يعتقد به [2] فاذا كان ما لم يقع لا نعتقد لأول وهلة أنه ممكن ، فان ما وقع فعلا من البيِّـن أنه ممكن ، لأنه لو كان مستحيلا لمـــا وقع[3] .

ومع ذلك ففى المـــآسى نجد أن شخصاً أو شخصين فقط هما من بين الأسماء المشهورة المعروفة ، بينما سائر الأسماء مخترع ؛ وفى بعض المـــآسى لا نشهد شخصاً واحداً معروفاً ، كما هى حال « أنثايا » لأجاثون [4] ، إذ فى هذه المسرحية الوقائع والأسماء كلها مخترعة ، ومع هذا فلا ينقص ذلك من قدرها ومتعتها . ولهذا لا داعى إلى الحرص بأى ثمن على الخرافات التقليدية

= استخراج الفلسفة الكامنة وراءها ، أى التاريخ كما كتبه الطبرى فى تاريخه ، لا التاريخ كما رسم نواميسه ابن خلدون فى «مقدمته» . وسمو الشعر على التاريخ بهذا المعنى يأتى من كون الكلى أسمى من الجزئى .

(١) أى أن تسمية الأشخاص بأسماء لا يقصد به أن يكونوا أفراداً جزئيين موجودين ؛ والشعر يستطيع كذلك أن يستعمل أسماء كلية . وإنما الأسماء فى الشعر رموز ونماذج كلية .

(٢) يبين أرسطو هنا الخلط الذى يقع فيه الناس بين الممكن الشعرى والممكن التاريخى : فالممكن التاريخى صدى لما وقع ، أما الممكن الشعرى فهو الممكن مطلقاً ، وإن فضل ما وقع من قبل فعلا لأنه يدل على احتمال الامكان .

(٣) عند كورنى ، كما لاحظ هاردى (ترجمة « فن الشعر » ص ٤٢ تعليق ٤) أن الحقيقة التاريخية ذريعة لاضفاء طابع الاحتمال على الأحداث الجارية فى المسرحية .

(٤) أجاتون Ἀγάθων . شـــاعر ماس ، ابن طيسامينوس الآثينى Tisamenus فاز لأول مرة سنة ٤١٦ ق.م. وهو دون الثلاثين (أفلاطون : «المأدبة» ص١٩٨ ا) =

التى تدور عليها مآسينا . بل هذا حرص يثير الاشفاق ؛ لأن التواريخ المعروفة
٢٥ ليست معروفة فى الواقع إلا لفئة قليلة من الناس ، ومع هذا فكل المشاهدين يستمتعون بها .

ومن هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار ، لأنه شاعر بفضل المحاكاة ، وهو إنما يحاكى أفعالا . ولو وقع له أن يتخذ موضوعه من الأحداث التى وقعت فعلا ، لظل مع ذلك
٣٠ شاعراً ، إذ لا مانع يمنع من أن تكون بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة [١] ، ولهذا السبب يكون المؤلف الذى اختارها شاعراً .

وأسوأ الخرافات والأفعال البسيطة [٢] أحفلها بالحوادث العارضة . وأعنى بالخرافة ذات الحوادث العارضة تلك التى تتوالى فيها الأحداث العارضة على غير
٣٥ قاعدة من الاحتمال أو الضرورة [٣] . إن أمثال هذه الحكايات إنما يؤلفها الشعراء المتخلفون لأنهم متخلفون والشعراء المجيدون لأنهم يحسبون حساب الممثلين : فيؤلفون مسرحيات للمسابقات [٤] (أو : للالقـــاء) ويتوسعون فى الحكاية

= وكان فتى جميل الصورة ، جعل أفلاطون من انتصاره هذا موضوعاً لمحاورة «المأدبة» . سخر منه أرسطوفانس فى رواية Thesmophoriazusae . وفى سـنة ٤٠٧ ذهب إلى بلاد أرخيلاوس فى مقدونيا وتوفى هناك ، حوالى سنة ٤٠١ تقريباً . وقد تأثر بالسوفسطائيين ، وخصوصاً جورجياس وافروديكوس Prodicus . وأصالتـه ظهرت فى تأليفـه لمأساة « أنثيوس » ، إذ فيها الأشخاص والحكاية كلهـا من اختراعه ، لامن الأساطير المنقولة ، وفيهـا جعل أناشيد الجوقة مجرد فواصل موسيقية لاتشير إلى حوادث الحكاية ، وتوسع فى استخـدام السلم الملون والأشكال الموسيقية المزوقة . ولم يبق لدينا من آثاره إلا قرابة أربعين بيتاً أو أقل .

(١) بعض الأحداث التى يرويها التاريخ تبدو غير محتملة ، بل مستحيلة ، حتى يأتى الشاعر فيجعل منها قصة محكمة السرد مقبولة التصديق .

(٢) سيعرف أرسطو «الخرافة البسيطة» فى الفصل العاشر.

(٣) قارن ما يقوله فى «مابعد الطبيعة» ص ١٠٩٠ ب س ١٩ : « إن ملاحظة الوقائع تشهد حقاً بأن الطبيعة ليست سلسلة من الأحداث العارضة ، وكأنها تراجيدية رديئة » .

(٤) فى النص هنا خلاف، فى التفسير وبالتالى فى الترجمة ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες : فنرى هاردى وبستلى Pistelli وكثيرين يترجمـونه هكـذا : « يصنعون =

أكثر مما يقتضى الموضوع ، فيضطرون غالباً إلى تقويض التسلسل الطبيعى للأحداث .

١٤٥٢ وليست المأساة مجرد محاكاة لفعل تام ، بل هى أيضاً محاكاة أحوال من شأنها إثارة الرحمة والخوف ، وهذه الأحوال تظهر خصوصاً حينما نواجه أفعالا تطرأ فجأة وعلى غير انتظار منّا ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة . وأمام هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التى تقع من نفسها اتفاقاً (وحتى الأحداث التى تقع اتفاقاً تكون أكثر مثاراً للدهشة إذا بدت ٥ لنا كأنها وقعت عن قصد معلوم ، كما هى الحال مثلا فيما وقع من تمثال ميتوس فى أرجوس حينما قتل الرجل المسئول عن مقتل ميتوس بأن سقط عليه فى اللحظة التى كان فيها يشاهد [1] عيداً — فمثل هذه الأحداث لا تبدو أنها من نتائج الاتفاق والصدفة) . ولهذا فان الخرافات (الحكايات) التى تؤلف على النحو ١٠ الذى شرحناه هى بالضرورة أجمل الحكايات .

١٠

الفعل البسيط والفعل المركب

[فى هذا الفصل القصير تعريف الخرافة (الحكاية) البسيطة والمركبة اللتين أشار إليهما فى الفصل السابق (ص ١٤٥١ ب س ٣٤) ، وتكرار القول فى الوحدة الضرورية والاحتمالية حتى فيما يتصل بالتحول والتعرف]

والحكايات (الخرافات) بعضها بسيط والآخر مركب ، لأن الأفعال التى تحاكيها الخرافات هى على هذا النحو أيضاً . وأقول عن الفعل إنه «بسيط»

= (مسرحيات) للمسابقات » ؛ ولكن روستانى Rostagni يفسره هكذا : « يؤلفون أجزاء للالقاء » ، ويؤيده فى هذا التأويل سئيتا (فى شرحه على ترجمة بستلى ص ٢٧ تعليق ٤) لأن كلمة ἀγωνίσματα ليست ἀγῶνας (= مسابقات) ، بل هى اصطلاح مستعمل فى الخطابة بمعنى «خطبة مليئة بالتفخيم » ὀχλικὴ ἐπίδειξις ؛ ومن هذا الرأى الأخير أيضاً أليبدجانى Albeggiani (فى ترجمته ص ٢٦ س ٨ — س ٩ ، فيرنتسه سنة ١٩٤٦ ط ٤) .

(١) قصة ميتوس Mitys هذه رواها أيضاً افلوطرخس (de sera numinis Vindicta ف ٨ ص ٥٥٣ ء) نقلا عن أرسطو . ويبدو أن ميتوس هذا هو الذى تحدث عنه ديموستينس (LIX, 33) وأنه كان فائزاً فى السباق . =

١ إذا كان مُحْكماً وواحداً بالمعنى الذى حددناه سابقاً ، وكان تغير المصير قد حدث دون تحول ولا تعرُّف[1] ؛ ويكون « مركباً » إذا كان تغير المصير قد تم بفضل التعرف أو التحول أو كليهما معاً .

وهذان (التعرف والتحول) يجب أن يتولدا من تكوين الحكاية نفسه بحيث يصدر عن الوقائع السابقة صدوراً ضرورياً أو احتمالياً ؛ ففارق كبير ٢ بين أن تقع هـــذه الأحداث بسبب تلك الأحداث الأخرى ، وأن تقع عقب غيرها .

١١

التحوُّل والتعرُّف

[ها هنا يشرح معانى التحول والتعرف ، وهما من أنجع الوسائل فى تحصيل التأثير المقصود من المآسى ، بما فيها من تضاد ومفاجأة . ثم يبين أن خير المآسى ما جمع بين التحول والتعرف معاً ، فيقع تحول (أى تغيير كلى فى مجرى الحوادث) نتيجة لتعرف الأشخاص . ولأهمية هذه المسألة سيعود أرسطو إليها مرة أخرى فى الفصل السادس عشر]

والتحول هو انقلاب الفعل إلى ضده ، كما قلنا[2] ، وهذا يقع أيضاً

= وفى النص θεωροῦντι ويفسر — كما يترجمها بعض المترجمين (البيدجانى ، وبستلى الخ) — هكذا : فى اللحظة التى كان فيها يشاهد التمثال .

أما فى افلوطرخس فقد ورد θέας οὔσης .

(١) تغير مصير البطل فى المسرحية هو المميز الرئيسى فى بنائها . والتحول معناه : تغير مصيره من حال الى حال أخرى مضادة او فى القليل مخالفة تماما ، والتعرف معناه أن تجرى الأحداث فى بدء المسرحية من غير أن يعرف بطلاها الرئيسيان حقيقة الآخر ، ثم يتعرفه فيتعقد الموقف من جديد إيذاناً بالذروة فى العقدة ، كما فى رواية «افيجينيا فى بلاد الاشقوزيين (الطورى) » حينما تتعرف افيجينيا وهى بسبيل تقديم أخيها أورسطس إلى مذبح أرتميس قرباناً أن أورسطس هو أخوها ، ويتعرف هو أنها أخته التى ظن أنها ماتت ، فقررا الفرار من تلك البلاد وسعهما صورة الالهة أرتميس .

(٢) عند أرسطو أن كل مأساة تنطوى على تحول : أى انتقال من السعادة إلى الشقاوة ، أو العكس ؛ وهذا الانتقال يمكن أن يقع على نحو غير مشعور به ، قد يمكن =

تبعاً للاحتمال أو الضرورة : فى مسرحية « أوديفوس » قدم الرسول وفى تقديره ٥
أنه سيسر أوديفوس ويطمئنه من ناحية أمه ، فلما أظهر حقيقة نفسه أحدث
عكس الأثر(١) ؛ وفى مسرحية « لونقيوس » (٢) يجر لونقيوس ليقتل ويتبعه
داناوس لقتله ، ولكن مجرى الحوادث يؤدى إلى أن داناوس هو الذى يُقتل
والآخر يظفر بالنجاة .

= توقعه ، مثل هزيمة الفرس فى مسرحية اسخيلوس ، وهنالك لا يكون تحول ، لأن التحول يقتضى سرعة الانقلاب مما يجعل المرء أمام إحدى حالتين متعارضتين : سخرية الأقدار ، أو المفاجأة .

وقوله : « كما قلنا » : إشارة إلى نهاية الفصل السابع .

وانقلاب الفعل هنا يقصد به مجرى الحوادث كلها فى المسرحية ، لاحال شخص بالذات ، كما لاحظ هاردى (ترجمة ص ٨٠) ؛ وإن كان بعض النقاد يرون أن الأمر يتعلق بكل شخص فى الرواية : فيكون التحول حينما يصل الشخص إلى غاية أو يقع فى موقف مضاد لما توقعه . ويرى هاردى أنه لو صح هذا الرأى الأخير لكان التحول من شأن الرسول ، لا من شأن أوديفوس فى المثل الذى ساقه أرسطو ها هنا .

(١) راجع رواية «أوديفوس (أوديب) ملكاً » لسوفوقليس ، أبيات ٩٢٤ وما يتلوه . — وهذه المسرحية تعد فى نظر البعض رائعته الكبرى ، وموضوعها مستخلص من قصة أوديفوس حينما كان ملكاً على ثيبة وزوجاً لايوكاسته ، فاكتشف أنه ابن لايوس وقاتله ، وأنه ابن ايوكاسته زوجته ، مما أدى بأوديفوس أن سمل عينيه فأصبح أعمى ، وبايوكاسته أن تنتحر . — وهذا الرسول قد جاء من كورنثوس ليعلن نبأ وفاة فولوبوس Polybos ملك كورنثوس وليدعو أوديفوس ليخلفه على العرش ؛ لكن أوديفوس وقد خاف من النبوءة التى أخبرته أنه سيتزوج أمه ، يفزع من العودة إلى كورنثوس ؛ هنالك يبين له الرسول أنه هو (أى الرسول) الذى قدم أوديفوس صغيراً ، لما أن أعطاه له أحد الرعاة فى جبل قيثايرون ، إلى فولوبوس وميروفا .

(٢) لونقيوس هو ابن ايجوفتوس Aegyptus وزوج هوفرمنسترا ، وكان لايجوفتوس خمسون ولداً ولأخيه داناوس خمسون بنتاً ، فتنازعا ، ففر داناوس هو وبناته من دارهم فى مصر إلى أرجوس التى أصبح داناوس ملكاً عليها . هنالك لحق أبناء ايجوفتوس ببنات داناوس إلى أرجوس للاقتران بهن . فاضطر داناوس إلى الموافقة على هذا الزواج ، ولكنه أمر بناته بأن يقتلن أزواجهن ليلة الزفاف . ففعلن جميعاً ما أمرن به إلا هوفرمنسترا التى أبقت على زوجها لونقيوس . — ومسرحية «لونقيوس» قد ألفها ثيودكتس من فاسليس ، وكان معاصراً لأرسطو .

٣٠ والتعرف ، كما يدل عليه اسمه ، انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدى إلى الانتقال : إما من الكراهية إلى المحبة ، أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاوة . وأجمل أنواع التعرف التعرف المصحوب بالتحول ، من نوع ما نجد فى مسرحية « أوديفوس » [١].

وللتعرف أنواع أخرى ، لأن ما قلناه يمكن أن يقع بالنسبة إلى الموضوعات

٣٥ غير الحية أو إلى أى شىء كان ، ومعرفة أن هذا أو ذاك قد فعل أو لم يفعل شيئاً من الأشياء يمكن أيضاً أن تكون موضوعاً للتعرف .

بيد أن التعرف الأنسب للخرافة وللفعل هو ذلك الذى أنبأنا عنه ، لأن

١٤٥ب مثل هذا التعرف مع التحول يثير الرحمة أو الخوف ، ونحن نعلم أن المأساة هى محاكاة لأفعال تثير هذه الانفعالات . ثم إن الشقاوة والسعادة يتوقفان على أمثال هذه الأفعال [٢] .

ولما كان التعرف موضوعه الأشخاص ، ففى بعض الأحوال يكون

٥ التعرف من أحدهما للآخر : وذلك حينما لا يكون هناك شك فى حقيقة أحدهما ، وفى أحوال أخرى يقع التعرف بالنسبة إلى كليهما : فايفيجينيا قد تعرفها أورسطس نتيجة لارسال الرسالة [٣] ، ولكن كان لابد من تعرف آخر كيما يقع تعرف أورسطس من جانب ايفيجينيا .

من بين أجزاء الخرافة (الحكاية) أتينا إذن على ذكر جزئين هما : التحول

١٠ والتعرف ؛ وهناك عنصر ثالث وهو داعية الألم . وقد عرفنا ما التحول وما التعرف ؛ أما داعية الألم (باثوس πάθος) فهى الفعل الذى يهلك أو يؤلم ، مثل مصارع الأبطال على خشبة المسرح والأوجاع والجروح وأشباهها [٤] .

---

(١) فى « أوديفوس ملكاً » . ويفسر هذا التحول بتعرف أوديفوس أنه ابن ايوكاسته ولايوس .

(٢) أى الانتقال من الشقاوة إلى السعادة والعكس ، وهو ما تحدث عنه فى الفصل السابع ص ١٤٥١ ا س ١٣ — س ١٤ وسيعود إليه فى الفصل الثالث عشر.

(٣) راجع «ايفيجينيا فى بلاد الاشقوزيين (الطورى)» ليوريفيدس (أبيات ٧٢٧ وما يتلوها) . وهذه الرسالة هى التى أعطتها أيفجينيا لفيلادس ليقدمها إلى أخيها أورسطس ، وهكذا يتعرف الأخير أنها أخته . وبعد هذا تتعرف هى أخاها أورسطس .

(٤) قارن كتاب « الخطابة » ص ١٣٨٦ ا س ٤ وما يتلوه ، وهوراس فى Ep. Pis. ببيت رقم ١٨٥ . — وتعريف الباثوس (داعية الألم) الوارد هنا يتفق مع التعريف الذى أورده أرسطو نفسه فى «مابعد الطبيعة» م ٤ ف ٢١ ص ١٠٢٢ ب س ١٩ .

١٢

تقسيم المأساة من حيث الكمّ

[ها هنا يبين أرسطو الأجزاء التى تتألف منها المأساة من حيث بناؤهـا . وهى : الاستهلال ، أى الجزء الذى يسبق دخول الكورس ، والدخيلة ، أىْ الجزء الواقع بين جوقتين ، والمخرج ، وهو الجزء الذى لا يتلوه جوقة . وأغانى الجوقة تنقسم إلى المجاز والمقام]

١٠ تحدثنا فيما سلف[١] عن العناصر التى يجب أن تؤلف منها المـأساة . أما إذا نظرنا فى بنائها والأقسام التى تنقسم إليها ، لوجدناها كما يلى : المدخل، والدخيلة[٢]، والمخرج ، ونشيد الجوقة وينقسم بدوره إلى قسمين : المجاز والمقام[٣]. والمـآسى تشترك كلها فى هذه الأقسام ، أما أناشيد المسرح والمنائح فخاصة بالبعض منها فحسب .

٢٠ والمدخل قسم تام من أقسام المـأساة يسبق دخول الجوقة ؛ والدخيلة قسم تام فى المأساة يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة ؛ والمخرج قسم تام فى المـأساة لا تعقبه أناشيد الجوقة ؛ ومن بين أناشيد الجوقة يكون المجاز πάροδος أول نشـيد تنشده الجوقة ، والمقام στάσιμον هو نشـيد للجوقة لا يتضمن أوزاناً أنافاسطية ولا طروخاسية[٤] ؛ والمناحة κόμμος مرثية أو شكوى تصدر عن الجوقة والمسرح معاً .

---

(١) راجع الفصل السادس . — وهناك خلاف فى صحة نسبة هذا الفصل الثانى عشرإلى أرسطو .

(٢) الدخيلة = ἐπεισόδιον ، ولعل معناها فى الأصل : «دخول الممثل ليعلن شيئاً للجوقة » ، ثم أصبح معناهـا المناظر والفصول التى يشترك فيهـا ممثل أو أكثر مع الكورس ؛ ويمكن الدخيلة أن تتضمن فصولا غنائية ومناجيات وأغانى عارضة .

(٣) المجاز = πάροδος هو الأغنية التى تصاحب دخول الكورس فى المسرح ، أى عبور الجوقة ومجازهـا إلى خشبة المسرح ؛ والمقام = στάσιμον هو الأغنية التى تنشدها الجوقة وهى فى «مكانها» أى فى الأوركسترا ، وكانت تعبر غالباً عن الأثر الذى أحدثته الدخيلة السابقة عليها .

(٤) شرحنا آنفاً (ص ٥ ، تعليق ٤)معنى الوزن الطروخاسى وقلنا إنه يتركب من أربع أقدام زوجية طروخاسية (الطروخاسية تتركب من قدم طويلة تتلوها قدم =

فالأجزاء التى تتألف منها المأساة قد تحدثنا عنها إذن ، فيما سلف ؛ أما إذا
٢ اعتبرنا مقـــدارها وأقسامها المستقلة التى تنقسم إليهـــا ، فهى تلك التى أتينا الآن
على ذكرها .

١٣

الأفعال والأخلاق فى المأســـاة

حل العقـــدة

[فى هذا الفصل يرسم أرسطو خصائص المأساة المثالية كى تؤدى الغرض منها وهو إثارة الرحمة والخوف . ولما كان مثار الرحمة فينا هو مشاهدة آلام يعانيها شخص لا يستوجبها ، ومثار الخوف هو على حال إنسان شبيه بنا ، فان البطل فى المأساة يجب أن يكون شخصاً شبيهاً بنا ، وأن يكون خيراً بطبعه ، وأن تحل به المصائب لا لاثم اقترفه ، بل نتيجة خطأ كبير . فبهذه الشروط وحدها يمكن الشعور بالعطف نحو البطل فى المأساة والرحمة له ، على أن يكون حلول المصائب به أمراً يبدو مقبولا ومعقولا ، لا من مجرد الظلم الأعمى ، فيكون خيراً كل الخير ومع ذلك تأتيه النوائب ، فهذا غير مقبول ولا معقول . كذلك من المواقف غير المقبولة أن يكون شريراً ويتحول من الشقاوة إلى النعيم أو العكس : ففى الحالة الأولى لايتفق هذا مع ماتقضى به العدالة، وفى الحالة الثانية يخلو الموقف من الطابع الأسيان : إذ شقاوة الشرير بطبعه لاتثير فينا الرحمة له والخوف عليه ، لأنه يستحق ما أصابه . ولهذا يدخل أرسطو شرطاً ثالثاً فى المأساة وهو : الشعور بحب الانسانية ، أو الشعور الانسانى ، وهو الشعور بأن الشرير يجب أن ينال عقابه وأن الخير إذا أصابته مصيبة استحق منا العطف والرحمة والخوف . ثم يبين أرسطو أن المأساة المثلى هى التى تراعى فيها هذه الأمور لأنها الخصائص الحقيقية للمأساة، أما المآسى ذوات المواقف المزدوجة فأدنى مرتبة وأوضع شأناً]

أىُّ المواقف يجب البحث عنه ، وأيُّها يجب تجنبه فى تأليف الحكايات ،
٣ وأين نجد الوسيلة لنجعل المأساة تنتج الأثر الخاص بها ؟ هذا ما يخلق بنا الآن
بيانه على ضوء ما قلناه .

= هكذا قصيرة U—) ، الثلاث الأول منها يمكن أن تنتهى بمقطع طويل، والأخيرة منها مقطوعة ،هكذا :

— U — U | — U — U || — U — U | — U — ٨١

أما الوزن الأنافاسطى فكان فى الأصل شبيهاً بأوزان السير والحرب ، ويظهر فى المسرحيات خصوصاً فى المجاز (πάροδος) ، والأنافاسط (= مقلوب) يتركب من قدمين قصيرتين تتلوهما قدم طويلة هكذا : — U U .
ومعنى طروخاسى = جار ، وأنافاسطى = مقلوب .

ولما كان تأليف الحكاية فى أجمل المآسى يجب أن يكون مركباً لا بسيطاً[١] وكانت المأساة يجب أن تحاكى وقائع تثير الخوف والرحمة (لأن هذا هو الغرض من المحاكاة التى من هذا النوع) — فمن البيّن أولاً أنه يجب ألا يظهر فيها الأخيار منتقلين من السعادة إلى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا الرحمة ، بل يثير الاشمئزاز) ولا الأشرار منتقلين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة لأنه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة : فلا يوقظ الشعور الانسانى ولا الرحمة ولا الخوف) ولا اللئيم العنصر يهوى من السعادة إلى الشقاوة[٢] (فمثل هذا قد يثير عاطفة الانسانية ، ولكنه لا يثير الرحمة ولا الخوف أبدا ، لأن أحدهما موضوعه البائس غير المستحق للبؤس ، والآخر موضوعه الرجل الشبيه بنا . فان الرحمة موضوعها الانسان الذى لا يستحق شقاءه ، والخوف موضوعه الانسان الشبيه بنا ؛ فى هذه الحالة لن يكون من شأن الحادث أن يستثير الرحمة ولا الخوف) .

بقى إذن البطل الذى هو فى منزلة بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس فى الذروة من الفضل والعدل ولكنه يتردى فى هوّة الشقاء ، لا للؤمٍ فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه ، وكان ممن ذهب سمعه فى الناس وترادفت عليه النعم ، مثل أوديفوس وثوئستيس والمشهورين من أبناء هذه الأسر .

فيجب فى الحكاية إذن أن تكون بسيطة لتكون جيدة ، لا أن تكون مزدوجة[٣] كما يشاء البعض ، وأن يكون ثمت تحول من السعادة إلى الشقاوة لا من الشقاوة إلى السعادة ، تحول لا ينشأ عن اللؤم والخساسة (فى طبع البطل) .

---

(١) راجع ما قاله من قبل فى الفصل العاشر فى تعريف هذه الألفاظ .

(٢) إذا كان الشخص لئيما بطبعه وانتقل من السعادة إلى الشقاوة ، فقد يكون فى هذا عدالة ، ولكن هذا لن يثير فينا رحمة ولا خوفاً وكلاهما ضرورى فى طبيعة المأساة ، وذلك لأن عدالة القصاص لا تبعث على الخوف ولا على الرحمة ، بل بالعكس تبعث على الرضا . والرضا لا يمكن أن يدخل عنصراً فى تكييف المأساة .

(٣) البساطة والازدواج يتعلقان ها هنا بالنهاية فى المأساة . فالحكاية البسيطة هى التى تنتهى بحل واحد ، والمركبة هى التى تنتهى بحلين ، كما سترى فى نهاية الفصل عن النهاية المزدوجة لأوذوسوس .

بل عن خطأ شديد يرتكبه بطـل مثل الذى ذكرنا أو خير منـه لا أسوأ . وآية صـدق هذا ما وقع (فى ميـدان المأساة نفسها) : فقد كان الشـعراء فى البـدء يعالجون من الحكايات ما تيسر لهم دون تمييز ، أما اليـوم فان أجمل المـآسى تؤلف فى تاريخ عدد قليل من الأسر وتتناول أمثـال ألقميون [1] ، وأوديفوس ، وأورسطس . ومليـا غرس [2] ، وثوئستيس [3]

---

(١) القميون Alcmaeon : فى الأسـاطير اليونانية هو ابن امفيـاروس ، اشترك مع الابيغونيين Epigonoi (أبناء الأبطال السبعة الذين زحفوا على ثيبة) فى الحملة على ثيبة كما أمره أبوه ، وفى أثنـاء عودته ثأر لأبيـه — كما أمره — من أمـه اريفوله ؛ ولهـذا تعقبتـه الفوريات Furies من مكان إلى مكان ، شأنه شأن اورسطس . وفى أركاديا فى مدينـة فسوفيس Psophis تطهر بعض التطهر على يد فاجيوس Phageus واقترن بابنته ، وقدم لها عقد هرمونيـا . ولكن الجدب بدأ يصيب تلك البلاد ، فارتحل لاكتشاف أرض لم تكن الشمس قـد أشرقت عليها حينما قتل أمه ، ووجد هذا البلد المنشود فى جزيرة طفت حديثاً عند مصب نهر أخيلوس ، وهناك اقترن بكليرويه Callirhoe ، ابنـة أونيوس ملك قاليـدون ، فسألته عقـد هرمونيا ، فحصل عليه من فاجيوس بادعاء كاذب . فلما عرف فاجيوس أن ألقميون خدعه ، أمر أبناءه بقتل القميون . ففعلوا . فقام ابناه أكارنان وأمفيتورس بالانتقام لأبيهما ، فقتلا فاجيوس وأبناءه ، ونذر العقد المشئوم لأبولون فى دلف .

(٢) مليـاغرس Meleagros : ابن أونيوس ملك قاليـدون المذكور فى التعليق السابق . وقد تنبأت الأقدار عند ميلاده بأنه سيظل حياً طالما ظل ضغث فوق النار من غير أن يحترق ، فاختطفته أمه و حفظ الضغث بعناية . ولما كان صغيراً ، نسى أبوه أن يقـدم القرابين لأرتميس ، فغضبت هـذه الإلهة وأرسلت إلى قاليـدون خنزيراً وحشياً لاهلاك أهل قاليدون ، فجمع ملياغرس فرقة لمهاجمة هذا الوحش فأفلح فى القضاء عليه وكانت الصائدة العذراء أطلنطا أول من جرحه . وكان ملياغرس يحبها ، فأهداها رأس الوحش . فغضب أخواله من هـذه المحاباة وسعوا لاختطافها منها ، فقتلهم ملياغرس . فلما علمت أمه الثاكا بما فعل من قتل إخوتها ، ألقت بالضغث فى النار ، فلما احترق الضغث مات ملياغرس .

(٣) ثوئستيس = Thyestes : ابن فيـلوفس Pelops وهيفوداميـا Hippodamia ، وحفيـد طنطالس . غرر بأيروفة Aerope زوجـة أخيـه أطراوس Atreus لأنه رفض أن يشركه فى عرش ارجوس ؛ ولما علم أطراوس بهذا منه طلق أيروفة ونفى ثوئستيس من مملكته ، ثم استدعاه من المنفى بقصد الانتقام من خيانته . ودعاه إلى مأدبة فاخرة ولكنه قدم له فيها لحم أحد أولاده ، وحرص على توكيد هذا الخبر له بأن أظهره على=

وطاليفوس [1] وأشباههم ممن حلت بهم النوائب أو كانوا سبباً فيها .

هكذا إذن يجب أن تؤلف المأساة المثلى كما تقتضيها قواعد الفن .

لهذا يخطىء[2] الذين ينقدون يوريفيدس حينما يأخذون عليه أنه يسير على هذا النمط فى مآسيه فيختم كثيراً منها بخاتمة أثمة . والحق أن هذه الطريقة لا غبار عليها كما قلنا . وهاك أبلغ شاهد على ما نقول : فى المسرح وفى المباريات تبدو المآسى التى من هذا النوع أبرعها وأتقنها إن أحكم صنعها ، ولهذا أضحى يوريفيدس — وإن فاتته أحياناً بلاغة الايجاز وإحكام البناء[3] الفنى — أبرز الشعراء فى تأليف المــآسى .

وفى المرتبة الثانية تأتى المأساة التى يضعها البعض فى المقام الأعلى ، وهى تلك التى يزدوج فيها مجرى الحوادث ، كما فى « الأوذيسا » ، وتنتهى بحلول متعارضة للأخيار والأشرار . ووضعها فى المرتبة العليا إنما هو بسبب ضعف الجمهور[4] ، لأن الشعراء يلائمون بين أعمالهم و (أذواق) الجمهور فيؤلفون له ما يروقه . ولكن اللذة التى يجلبها هذا النمط غريبة عن المأساة وأقرب إلى الملهاة

= بقية جثة ابنه ! ولقد قيل إن هذه الفعلة كانت من الشناعة حتى إن الشمس قد حولت مجراها عن الأرض فى تلك الساعة حتى لاترى هذا المنظر الرهيب ! ففر ثوئستيس من لدن أخيه . وبعد زمن مر بمغارة مقدسة للالاهة مينرفا ورأى فتاة ففسق بها قسراً وكانت هذه الفتاة هى ابنته فيلوفيا Pelopea وهو لا يدرى .

(١) طاليفوس = Telephus ، ابن هرقل ، كان ملكاً على الموسيين . ولما كان اليونانيون فى طريقهم إلى طروادة نزلوا فى بلاده ، وجرحه آخيلوس فى معركة . ودله الوحى على أن جرحه لن يشفيه إلا الجارح . واكتشف أن المقصود بالجارح هنا هو الرمح ، فشفى جرحه بوضع صدأ من الرمح عليه . — وليوريفيدس مسرحية بهذا العنوان ، لم تصل إلينا ، ولكن ارسطوفانس سخر من واقعيتها .

(٢) أى يقعون فى نفس الخطأ الذى وقع فيه النقاد الذين طالبوا بأن يكون للمأساة حل مزدوج .

(٣) الترجمة الحرفية : لأنه أعوزه الاقتصاد فى بناء الأثر الفنى . — وذلك أن يوريفيدس كان يدخل كثيراً من الحشو والاستطراد فى بناء مسرحياته : جوقات لا تتصل بالموضوع ، وإسهاب فى الحوار ، ولا يبرز شخصياته بوضوح إلخ .

(٤) لأن الجمهور لايحب المواقف التى تثير الاضطراب الشديد فى نفسه ، بل يميل إلى مواقف ترضيه .

لأن الأشخاص فى الملهاة وإن كانوا فى مجرى الحكاية أعداء ألداء، مثل أورسطس[1] وإجستوس ، ينتهى أمرهم بأن يصبحوا أصدقاء ، لا قاتل بينهم ولا مقتول .

١٤

الرحمة والخوف ، معظم الموضوعات مأخوذ من المنقول

[فى هذا الفصل إجابة عن السؤال الثالث الموضوع فى مستهل الفصل الثالث عشر: «من أين نأتى بالأثر الخاص بالمأساة ؟» والجواب أن الأثر التراجيدى ، وما يستتبعه من اللذة والسلوى ، يجب أن يصدر لا عن وسائل خارجية مثل الفعل المسرحى ، بل عن مجرى الفعل وإتقان المحاكاة . ثم يفصل القول فى مختلف المواقف التى عنها تنبثق معانى الرحمة والخوف ، ويبين أن أبرع المشاهد الأليمة هو الموقف الذى يكون فيه الانسان على بتات أن يفعل فعلا منكراً لجهله ، فاذا عرف توقف ؛ ثم موقف من يأتى فعلة شنيعة بسبب جهله بشناعتها ثم يقع له أن يعرفها فيما بعد ؛ وثالثاً يأتى موقف من يفعل وهو عالم بما يفعل . أما من يعلم ويكون على وشك أن يفعل ثم يتوقف — فموقفه لا يصلح للمأساة]

١٤٤٠ب والخوف والرحمة يمكن أن ينشآ عن المنظر المسرحى ويمكن أيضاً أن ينشآ عن ترتيب الحوادث ، والأخير أفضل ومن عمل فحول الشعراء . ذلك أن الحكاية
٥ يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بصرعاها وإن لم يشهدها : كما يقع لمن تروى له قصة أوديفوس . أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحى وحده فأمر بعيد عن الفن ولا يقتضى غير وسائل مادية .

أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحى أن يثيروا الرعب
١٠ الشديد لا الخوف ، فلا شأن لهم بالمأساة ، لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت ، بل اللذة الخاصة بها . فلما كان الشاعر يجب عليه أن يجتلب اللذة التى تهيؤها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة ، فمن البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث[2] .

---

(١) لعل هنا إشارة إلى مسرحية « أورسطس » لألكسيس ، الشاعر الكوميدى فى العهد الوسيط للكوميديا اليونانية .

(٢) هنا مسألة مهمة وهى مسألة التأثير ومصدره فى المأساة . وأرسطو يقرر هنا أن التأثير يجب أن يصدر عن مجرى الحوادث وتشابكها فقط ، لا عن عوامل خارجة =

فلننظر الآن فى الحوادث التى تقع : أيها يثير بطبعه الخوف، وأيها يثير بطبعه الرحمة .

إن هذه الحوادث تقع بالضرورة بين أشخاص أصدقاء أو أعداء ، أو لا هؤلاء ولا هؤلاء . فان كان الأمر بين عدو وعدو ، سواء التحما فى النزاع فعلا أو وقفاً عند النوايا ، فانه لا يثير الرحمة ، اللهم إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب . والأمر كذلك إذا تعلق بأشخاص ليسوا أصدقاء ولا أعداء . أما فى جميع الأحوال التى تنشأ فيها الأحداث الدامية بين أصدقاء ، كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله ، أو يرتكب فى حقه شناعة من هذا النوع ، وكمثل ولد يرتكب الإثم فى حق أبيه أو الأم فى حق ابنها ، أو الابن فى حق أمه — نقول : إن هذه هى الأحوال التى يجب البحث عنها [1].

وليس لنا أن نغير فى الحكايات المنقولة ، أعنى مثل كون أقلوطيمسطرا يجب أن يقتلها أورسطس ، وأريفوله يقتلها ألقميون؛ لكن على الشاعر أن يبحث عن الروايات المنقولة ويحسن استخدامها . وسنشرح مانقصد من حسن الاستخدام.

والفعل يمكن أن يجرى على غرار ما فعل القدماء من الشعراء فيكون الأشخاص على علم ووعى ، كما فعل يوريفيدس حينما مثل ميديا [2] وهى

= تصطنع على المسرح . — وقد اختلف الشراح فى فهم الكلمة الواردة فى النص هنا : χορηγια وترجمناها بقولنا « تأليف الأحداث » . فقد ترجمها ثلا : Adminiculum (— ذريعة ، أداة مساعدة الخ) ، وترجمها بتسى Pazzi هكذا : impendium (التكاليف) وترجمها ايبرفك Ueberweg هكذا : Unterstützung durch aeussere Mittel (أى الاستعانة بوسائل خارجية) .

(١) يرى هاردى (ترجمته الفرنسية ص ٨١ س ٥) أن هذا المبدأ القابل للمطعن يفسر بما يعطيه أرسطو للرحمة من أهمية خاصة فى المأساة ، راجع «الخطابة» م ٢ ف ٨ ص ١٣٨٦ ا س ١٠ .

(٢) ميديا — μήδεια فى الأساطير اليونانية : ساحرة مشهورة ابنة ايتيس ملك قولخيس . ولما جاء اياسون إلى قولخيس بحثاً عن الجديلة الذهبية ، عشقته ميديا ، وبفضلها أنقذ الأرغونوت . وفى معبد هيكاته أقسما يمين الوفاء . فلما انتهى إياسون من القضاء على كل العقبات التى وضعها ايتيس فى طريقه ، أبحرت ليديا مع الغزاة إلى بلاد اليونان . ولتقف مطاردة أبيها مزقت أخاها أبسورتوس أشلاء وضعتها فى طريق سيمرفيه =

تقتل بنيها . ويمكن أيضاً أن يرتكب الأشخاص المنكر ، لكنهم يرتكبونه وهم
٣٠ لا يعلمون ، ثم يعرفون وجه القرابة فيما بعد ، مثل الذى وقع فى « أوديفوس » لسوفوقليس : وفيها يرتكب الشخص فعلته خارج المسرحية ، لكن يقع أيضاً أن تتم الفعلة فى المأسـاة نفسها ، كما فعل ألقميون فى المسرحية التى ألفهـا أستودمنطوس[١] ، أو ، أو طاليغونوس فى « أودوسوس الجريح »[٢] .

وثمت حالة ثالثة : وذلك أن الشخص فى اللحظة التى يتهيأ فيها أن يرتكب
٣٥ — جهلا — فعلا لا مردّ له ، يعرف جهله قبل أن يرتكبه . وعدا هذه الأحوال الثلاثة لا توجد حالة[٣] أخرى : لأننا إما أن نفعل أو لا نفعل ، عن علم أو بغير علم .

وأقل هذه الأحوال حظاً من الجودة حال الشخص الذى يعلم ويهم بالتنفيذ ثم يمتنع : فانها تثير الاشمئزاز ويعوزها طابع المأساة لأنها خالية من الفواجع . ولهذا لا نرى شاعراً يقدم لنا موقفاً كهذا ، أو لا نجده إلا نادراً : مثل موقف
١١٤ هيمون بازاء أقريون فى رواية « أنتيجونه»[٤] . وفى المرتبة الثانية تأتى الحالة التى فيها ينفذ الفعل؛ والأفضل فى هذه الحالة أن ينفذ الشخص بغير أن يعلم ثم يتعرف بعد التنفيذ، إذ الفعل حينئذ لن يكون داعياً للاشمئزاز ، والتعرف يسبب مفاجأة.

= ايتيس . ثم كان بعد ذلك أن خان اياسون حبها بأن عشق اغلوقة ، ابنة الملك، فطلقت منه ، وانتقمت لنفسها بأن تسببت فى موت أغلوقة والقضاء على أسرتها؛ وزادت انتقامها بشاعة بأن قتلت اثنين من بنيها فى حضرة أبيهما إياسون ! ولما حاول إياسون الانتقام من وحشيتها ، فرت فى الهواء على عربة يحملها تنينان طائران .

(١) استودمنطوس — Ἀστυδάμαντος ، كان معاصراً لأرسطو ، ويقال إنه ألف ٢٤ مأساة وفاز فى ١٥ مباراة ؛ ولم يبق لنا شىء من رواية «ألقميون» .

(٢) طاليغونوس = Τηλέγονος ، ابن أودوسوس ذهب إلى إيثاكا للبحث عن أبيه ، وجرح أباه جرحاً مميتاً وهو لا يعرفه . ولعل أرسطو يشير هنا إلى مسرحية سوفوقليس بعنوان Ὀδυσσεὺς Ἀκανθοπλήξ

(٣) هناك فى الواقع حالة رابعة وذلك حينما يعرف زيد من هو عمرو ، ويدبر له مكيدة ، ولـكنه لا ينفذها .

(٤) راجع «أنتيجونه» لسوفوقليس ، أبيات ١٢٣١ وما يتلوها . والاشارة هنا إلى المشهد الذى فيه يطعن هيمون أباه أتريون بسيفه ولـكنه يخطئه ثم يقتل نفسه بهذا السيف .

وخير الأحوال كلها الحالة الأخيرة ، ومثالها ما فى «كرسفونطس» (١) حينما تهم ميروفا بقتل ابنها ولكنها لاتقتله إذ تتعرفه من هو ؛ وفى «ايفيجينيا فى بلاد الاشقوزيين (الطورى) (٢)» حينما تهم الأخت بقتل أخيها ، وفى «رهليه» (٣) حينما هم الولد بتسليم أمه ولكنه يتعرفها .

وهذا يفسر السبب فيما قلناه سالفاً من أن المـآسى تؤلف حول عدد قليل من الأسر(٤) : لقد جد الشعراء فى البحث ، ولكن هذا ليس من شأنهم ، وإنما هى الصدفة هى التى قيّضت لهم الوسيلة لايجاد مواقف من هذا النوع فى الحكايات ، ولهذا اضطروا إلى الاستعانة بالتاريخ الخاص بالأسر التى تقع فيها وحدها أمثال هذه الكوارث .

وحسبنا هذا بياناً لتأليف الوقائع ونوع الحكايات .

١٥

الأخــــلاق

[فى هذا الفصل بيان بتمثيل الأخلاق فى المأساة : والأخلاق ها هنا بمعنيين : التكوين الطبيعى للانسان الذى يميز المرأة من الرجل ، والشيخ من الفتى ؛ ثم محصل العادات المكتسبة ؛ أى أن الأخلاق تشمل الفطرة والاكتساب . والفطرة والارادة يكشفان عن الخلق إذا دلا على نزوع نحو خصائص معلومة ، تكوّن فى مجموعها طابعاً ذاتياً مستقلا يتميز به الشخص . ويشترط فى الخلق أربع صفات : النبل الذى يجعلنا نقدره ونعجب به ، واتفاق صفاته المختلفة مع خلقه الأصيل ، والتشابه بين الشخص وبين الأصل أو الرواية التاريخية عنه ، ثم التماسك والاحكام . وفى ثنايا هذا البحث يعرض الكلام عن قوانين الاحتمال والضرورة مما يؤدى بأرسطو إلى تناول مسألة «الاله (النازل) بواسطة آلة» ، أى التخلص الصناعى]

---

(١) كرسفونطس Cresphontes ملك مسينا ، قتله فولوفونطس ، كما قُتل ابناه ؛ وكان له ابن ثالث هو ايفوطس Aepytus أنقذته ميروفا وأبعد من البلاد واضطرت ميروفا إلى الاقتران بفولوفونطس . فلما بلغ ايفوطس أشده قتل فولوفونطس واستعاد الملك . — ومسرحية «كرسفونطس» تأليف يوريفيدس لم تصل إلينا .

(٢) رواية يوريفيدس المشهورة ، وقد وصلتنا كاملة ، راجع الأبيات ٧٢٧ وما يتلوها .

(٣) هذه المسرحية مجهولة تماماً .

(٤) ما قاله سالفاً يشير به إلى ص ١٤٥٣ ا س ١٩ . — ولقد كان الشعراء =

أما الأخلاق فأمرها يتناول أربع مسائل: الأولى أن تكون فاضلة . والخلق إنما يوجد ، كما قلنا سالفاً[١] ، إذا كانت الأقوال أو الأفعال تدل على سلوك محدود ، إن كان حميداً كان الخلق حميداً[٢] . وكرم الأخلاق يوجد فى كل طبقة من طبقات الأشخاص : فالمرأة يمكن أن تكون خيرة ، وكذلك العبد ، وإن كانت المرأة لعلها أن تكون مخلوقاً أدنى مرتبة (من الرجل) ، والعبد مخلوق خسيس. — والمسألة الثانية هى التوافق : فيمكن الشخص أن يتسم بسمة الرجولة ، ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك[٣] .

وثالثها المشابهة[٤] ، وهذه تختلف عن جعل الخلق كريماً وموافقاً كما قلنا . ورابعها الثبات[٥] ؛ وحتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ (منطقى) مع نفسه ، وكان هذا هو خُلقه ، فيجب أن يظل دائماً غير متكافئ .

ومن الشواهد على الخلق الخسيس الذى لا تبرره أية ضرورة فنية منلاوس فى « أورسطس[٦] » ؛ وعلى الافتقار إلى التوافق نذكر شاهداً شكوى أودوسوس فى « اسقوليه » ، وخطبة ميلانافى[٧] ؛ وعلى عدم الثبات نذكر

= القدماء فى نظر أرسطو قليلى البضاعة والعلم بشئون فنهم ولهذا قل حظهم من الابداع فاقتصروا على هذا العدد القليل من الموضوعات التى رأوها صالحة لتأليف المآسى .

(١) إشارة إلى ص ١٤٥٠ ب س ٨ .

(٢) راجع فيما بعد ص ١٤٥٤ ب س ١١ — س ١٥ .

(٣) أرسطو فى كتاب «السياسة» (ص ١٢٧٧ ب س ٢٠) يقول إن الشجاعة فى المرأة غيرها فى الرجل .

(٤) أى التشابه بين الشخص كما ترسمه المسرحية ، وبينه كما ترسمه الروايات المنقولة فى الأساطير وما إليها .

(٥) أى أن يكون الشخص منطقياً مع نفسه ، متماسك الصفات .

(٦) إحدى مآسى يوريفيدس التى وصلت إلينا ؛ ومن هذا ومما سيقوله فى الفصل ٢٥ (ص ١٤٦١ ب) يتبين أن أرسطو لا يستبعد سيئ الخلق من المآسى ، ولكنه يرى أن يكونوا أشخاصاً ثانويين مفيدين فى إحداث الأثر التراجيدى .

(٧) خطبة ميلانافى كانت توجد فى مسرحية « ميلانافى الحكيمة » ليوريفيدس (راجع نوك Nauk شذرة رقم ٤٨٤ = فون أرنم Arnim ص ٢٧ ، شذرة =

شاهداً ايفيجنيا فى أوليس ، لأن ايفيجنيا الضارعة لا تشابه مطلقاً ايفيجنيا كما تظهر من بعد فى مجرى المسرحية [1] .

٣٥ ويجب كذلك أن نبحث — فى الأشخاص (الأخلاق) وفى تأليف الحكايات — عما هو ضرورى أو محتمل ، بحيث يكون من الضرورى أو المحتمل (المقبول) أن هذا الشخص أو ذاك يتكلم أو يفعل على نحو معين ، وأنه بعد هذا ينتج هذا .

ومن البين كذلك أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها ، لا من تدخل إلهى كما هو الشأن فى مسرحية « ميديا » وفى « الإلياذة » ١٤٥٤ب بمناسبة عودة السفن [2] : بل بالعكس ، يجب ألا نلجأ إلى تدخل الآلهة إلا بالنسبة إلى الأحداث التى تجرى خارج المسرحية ، أو التى وقعت قبلها وليس فى وسع المرء أن يعلمها ، أو الأحداث التى وقعت من بعد وكانت فى حاجة إلى التنبؤ بها والاعلان عنها ؛ لأننا نعترف للآلهة بالقدرة على رؤية كل شىء . — ٥ ويجب ألا يكون فى الوقائع شىء غير معقول ؛ وإن كان فيها شىء من ذلك فيجب أن يكون خارجاً عن المأساة ، كما هو الشأن فى « أوديفوس » لسوفوقليس [3] .

ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا ، فيجب أن نسلك طريقة ١٠ الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل وإن كانت تشابه الصور الأصلية . كذلك الحال فى الشاعر : إذا حاكى أناساً شرسين أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع فى أخلاقهم ، فيجب عليه أن يجعل منهم

= رقم ٤) ، وقد سخر من مطلعها أفلاطون فى «المأدبة» (١٧٧ ا) . وفى هذه الخطبة يتكلم ميلانافى على لسان امرأة عالمة .

(١) راجع «ايفيجينيا فى أوليس» الأبيات رقم ١٢١٣ وما يتلوها ؛ والتناقض يراه أرسطو هنا بين ايفيجنيا وهى تضرع حتى لا تقتل ، وبينها فيما بعد وهى تتقدم إلى الموت بشجاعة .

(٢) مسرحية «ميديا» ليوريفيدس ، والاشارة إلى العربة المجنحة التى هربت بها ميديا (راجع «ميديا» أبيات ١٣١٧ ومايتلوها) . — والاشارة فى «الالياذة» إلى ظهور الالهة آتينيه لتنصح اليونانيين بعدم العودة إلى بلادهم .

(٣) راجع الفصل ٢٤ ص ١٤٦٠ ا س ٢٩ .

أمجاداً ممتازين : مثل أخيلوس عند أجاثون وهوميروس : فقد صوَّراه نموذج الصلابة .

ذلك ما يخلق بنا النظر إليه بعين الاعتبار ، كما يجب أن نهتم كذلك بالأمور المتصلة بالتمثيل المصاحب بالضرورة لفن الشاعر[1] : ففى هذا أيضاً قد نقع فى شتى الأخطاء . وهذه مسألة قلت فيها الكفاية فى كتبى المنشورة .

١٦

التعـــــرف

[تبين آنفاً ما هو التعرف فى الفصل ١١ (ص ١٤٥٢ ا س ٢٩) ، وها هنا يعود إلى تفصيل القول فيه بعد أن فرغ من الحديث عن الأجزاء الرئيسية فى بناء المأساة. فيقسم التعرف إلى أربعة أنواع : التعرف بواسطة العلامات ، والتعرف الذى يؤلفه الشاعر ويرتبه ، والتعرف بالذاكرة ، والتعرف بالقياس . وهذا التصنيف منتزع من أحوال المسرح الواقعية فى ذلك الحين ، لا وفقاً لمبدأ تقسيم عقلى . ثم يقسم التعرف إلى طبيعى وصناعى]

قلنا آنفاً ما هو التعرف . أما أنواعه فمنها : (أولا) التعرف بالعلامات الخارجية ، وهو أبعد أنواعه عن الفن وإن كان أكثرها شيوعاً فى الاستعمال للافتقار إلى ما هو خير منه . وبعض هذه العلامات فطرى ، مثل «الحربة التى ترى على أبناء الأرض[2]» أو «النجوم» التى نجدها فى «ثوئستيس» لكركينوس[3]

---

(١) العبارة هنا غامضة لم يتفق المترجمون والشراح على فهمها : فبعضهم يترجمها كما فعلنا (هاردى) ، وبعضهم يترجمها : «نهتم كذلك بالقواعد المتعلقة بالإحساس التى تصاحب الشعر بالضرورة» (روستانى، ألبيدجانى)، والبعض الآخر : «ونهتم كذلك بما هو وافق للعواطف التى على الشعر إثارتها» (بستلى Pistelli ويوافقه سئيتا) . وايبرفك يقترب من الرأى الثانى فيقول : «ونهتم كذلك بما يتصل بمقومات التمثيل الحسى الذى يصاحب الشعر بالضرورة» الخ .

(٢) أبناء الأرض هم الاسبرطيون ، الذين ولدوا من أسنان التنين التى نثرها كادموس ، وكانوا يحملون هذه العلامات . — والنص مأخوذ من مؤلف مجهول .

(٣) يوجد رجلان بهذا الاسم كلاهما مؤلف للمآسى ؛ و«النجوم» لعلها أن تكون العلامات البراقة التى كانت ترى على أكتاف ذرية فيلوفس Pelops ، ومن المحتمل أن يكون كركينوس قد سماها «نجوماً» .

وبعضها الآخر مكتسب : وهـــذه إما موجودة فى البدن ، مثل الندوب ، أو منفصلة عنـــه مثل العقود ، أو القفص الذى يؤدى إلى التعرف فى مسرحية « تورو »[1] .

ويمكن الافادة من هذه العلامات بدرجات متفاوتة ؛ فأودوسوس قد تعرفته ، بواسطة الندبة التى فيه ، مربيته على نحو ، ورعاة الخنازير على نحو[2] آخر . والواقع ان التعرفات التى يراد منها الاستدلال على حقيقة الشخص أبعد عن الفن وكذلك كل التعرفات التى من نفس النوع ؛ أما التعرفات الصادرة عن التحول (أى الفجائية) ، مثلما وقع فى مشهد الحمّام[3] ، فهى أفضل .

و (ثانياً) التعرفات التى يرتبها الشاعر ولهذا تكون بعيدة عن الفن ؛ فأورسطس فى « ايفيجينيا » يتعرف أنه أورسطس على هذا النحو : فبينما تعرُّف ايفيجينيا يتم بفضل الرسالة ، نجد أورسطس يقول بنفسه ما يريد له الشاعر أن يقوله ، لا ما تقوله الحكاية[4] . ولهذا السبب يصاب تعرفه بنفس النقص تقريباً الذى بينته (خاصاً بالتعرف الصناعى بواسطة العلامات) ، إذ كان من الممكن

(١) الاشارة إلى مسرحية «تورو» لسوفوقليس ، وفيها الأم تورو تتعرف توأميها عن طريق المهد الذى عرضا فيه ، وكان هذا المهد على هيئة قفص .

(٢) راجع «الأوديسيا» نشيد ١٩ أبيات ٣٨٦ — ٤٧٥ ؛ نشيد ٢١ ، أبيات ٢٠٥ — ٢٢٥ . — وقد تعرفت مربية أودوسوس هذا الأخير حينما لاحظت الندبة فيه وهى تغسل قدميه ؛ ثم يتعرف أودوسوس مرة أخرى كل من راعى الخنازير يوميوس وراعى الثير ان فيلاتيوس حينما كشف هو نفسه عن ندوبه . ففى كلتا الحالتين إذن تم التعرف بواسطة العلامات ، ولكن بطريقة مختلفة ؛ وطريقة الرعاة أقل قيمة من طريقة المربية من الناحية النفسية ، لأن التعرف فى حالة الرعاة قد شاءه البطل نفسه ، أما فى حالة المربية فقد تم بطريق الصدفة والمفاجأة .

(٣) راجع «الأوديسيا» نشيد ٩ ، أبيات ٣٩١ وما يتلوه .

(٤) راجع عن هذا التعرف الفصل الحادى عشر ص ١٤٥٢ ب س ٥ — س ٨ .— إن أورسطس يقول هنا ما يريد له الشاعر أن يقوله إذ يكشف عن نفسه من هو ، وقد كان عليه أن يتكلم كما تشاء له الحكاية ، أعنى أنه كان يجب أن يتم التعرف نتيجة طبيعية لسرد الحوادث فى الحكاية .

أيضاً أن يحمل أورسطس علامات معينة . ومثل هذا يقال عن صوت المكوك في مسرحية « تارايوس »[1] لسوفوقليس .

والنوع (الثالث) من التعرف يتم بالذاكرة ، وذلك حينما نتعرف شيئاً عندما نراه فنتذكره ، كما في « القبرسيين » لذيقايوغينوس[2] . فحينما رأى البطل اللوحة بكى ، وكذلك في القصة التي رواها ألقينوس : لم يكد أودوسوس يسمع عازف القيثارة حتى تذكر وذرف العبرات[3] ، وبهذا تم تعرفهما .

وقد يقع التعرف (رابعاً) عن طريق القياس ، كما في « حَمَلة الماء المقدس[4] » . ففيها القياس التالي : أتى رجل يشبهني ؛ ولا يشبهني غير أورسطس ؛ إذن أورسطس هو القادم[5] . وهذا بعينه هو نفس الاستدلال الذي تخيله فولويدوس

---

(١) قطع تارايوس Térée لسان فيلوميله حتى لا تفشى أنه فسق بها ، ولكن فيلوميله أخبرت أختها فروقنيه Procné بواسطة « صوت المكوك » وذلك بأن طرزت حروفاً في قطعة نسيج . وكان تارايوس هذا ملك تراقيا ، عشق فيلوميله وغرر بها . وليخفي جريمته قطع لسانها وأخفاها في مكان بعيد . ولكن فيلوميله استطاعت أن تصف ما وقع لها على قطعة نسيج أرسلتها إلى فروقنيه أختها . فبحثت هذه عن فيلوميله ، ولتنتقم من زوجها الفاسق بأختها قتلت ابنها وقدمت لحمه مطهياً إلى زوجها أبيه . هنالك هم تارايوس بقتل الأختين ، ولكن تحول إلى هدهد وتحولت فيلوميله إلى عصفور وفروقنيه إلى بلبل (وعند المؤلفين اللاتين العكس : تحولت فيلوميله إلى بلبل ، وفروقنيه إلى عصفور) .

(٢) ذيقايوغينوس Dicéogène شاعر ألف مآسي وعاش في القرن الرابع ولم يصلنا من شعره إلا أبيات قليلة . ويقال إن موضوع مسرحية « القبرسيين » (نسبة إلى جزيرة قبرس) كان عودة طويقر إلى سلامين بعد موت طالامون Télamon . وكان طويقر قد نفاه أبوه ، فعاد متخفياً ؛ ثم بكى حينما رأى لوحة تصور أباه قالامون ، وبهذا كشف عن شخصيته .

(٣) راجع «الأوديسيا» النشيد الثامن ، الأبيات ٥٢١ وما يتلوها : حينما سمع أودوسوس العواد ديمودوخس يتغنى بحرب طروادة .

(٤) ألف اسخيلوس ثلاثاً من المسرحيات موضوعها قصة أغا ممنون وقلوطمسترا وأورسطس ، وعرضت في سنة ٤٥٨ ق.م. ونالت الجائزة ، وهي الثلاث (بضم الثاء الأولى) الوحيد الباقي لنا من المسرحيات اليونانية ، ويتألف من : مسرحية «أغا ممنون» ، ومسرحية « خوئيفوروى » (حملة الماء المقدس) ، ومسرحية «يومنيدس» (الفاتنات) أي الفيوريات .

(٥) راجع «خوئيفوروى » (حملة الماء المقدس) ، البيت رقم ١٦٨ وما يليه .

السوفسطائى عن ايفيجنيا[1] ، إذ من الطبيعى أن يعقد اورسطس رباطاً بين كون أخته قد ذبحت قرباناً وبين كون هذا المصير سيلقاه هو الآخر . وكذلك فى « توديا » [2] لثاؤدقطس : يقول توديا إنه وقد أتى على نية أن يرى ابنه ، قد لقى هو نفسه حتفه . وأيضاً فى «فينايداس »[3] لما رأت النسوة المكان استنتجن ما يتصل بمصيرهن ، وهو أنهن سيمتن هناك لأنهن هناك عُرِّضن .

وهناك نوع من التعرف يقوم على خطأ فى استدلال الجمهور ، كما فى « أودوسوس الرسول الكاذب » [3] . فان كون أودوسوس وحده هو الذى استطاع دون غيره أن يشد القوس أمرٌ تخيله الشاعر وافتراض منه [كذلك لو أنه قال إنه سيتعرف القوس دون أن يراها] ؛ فلو تخيلنا أن أودوسوس سيتم تعرُّفه بهـــذا ، ففى هذا مغالطة [4] .

وأفضل أنواع التعرف هو ذلك الذى يستنتج من الوقائع نفسها ، حينما

---

(١) يرى بايودتر أن فولويدوس السوفسطائى ذكر ذلك فى كتابه له عن نظرية الدراما ؛ ولكن يلاحظ هاردى (ص ٨٣) أن الكلمات Πολύιδος ἐποίησεν فى الفصل ١٧ تجنح بنا إلى الاعتقاد أن الأمر يتعلق بمسرحية لابكتاب نقدى ، وأن فولويدوس Polyidos السوفسطائى هو بلا شك نفس فولويدوس مؤلف الديثرمبوسات التى تكلم عنها ديودورس الصقلى (١٤ : ٤٦ : ٦) . — راجع أيضاً ف ١٧ ص ١٤٥٥ ب س ١٠ .

(٢) عن ثاؤدقطس راجع أيضاً الفصل ١١ . — وثاؤدقطس (حوالى سنة ٣٧٥ — ٣٣٤ ق . م .) : ولد فى فاسيليس (فى لوقيا Lycia) وعاش خصوصاً فى آثينية وتتلمذ لأفلاطون وايسوقراطيس وأرسطو وأصبح خطيباً مشهوراً وكاتباً فى الخطابة ومؤلفاً ينظم الألغاز الشعرية ، ومؤلفاً مسرحياً ألف حوالى خمسين مسرحية وفاز فى ١٣ مباراة بثمانى جوائز . وتوفى فى سن الحادية والأربعين ودفن فى الطريق إلى اليوسيس ، ونصب له تمثال فى فلسيليس حياه الاسكندر رفيقه فى التتلمذ لأرسطو .

(٣) مسرحية مجهولة .

(٤) هذه المغالطة ستشرح فى الفصل ٢٤ ص ١٤٦٠ ا س ٢٠ وما يليه ، وسيفصل القول فيها فى «المغالطات السوفسطائية» ف ٥ ص ١٦٧ ب س ١ وما يليه (راجع نشرتنا العربية: « منطق أرسطو» حـ٣ ص٧٧٨، ص٧٨٠، ص٧٨٢ وما يليه) . — لقد كان أودوسوس وحده القادر على شد القوس ، ولكن كون رجل غريب أتى رسولا واستطاع شد القوس ، هذا لا يدل دلالة قاطعة على أنه أودوسوس .

تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة ، كما فى « أوديفوس » لسوفوقليس مثلا وفى «ايفيجينيا» ، إذ من الطبيعى أن تكلف ايفيجينيا أورسطس بحمل رسالة[1]. وذلك لأن التعرفات التى من هذا النوع هى وحدها التى تستغنى عن الحيل الصناعية والعلامات والعقود . وتتلوها فى المرتبة التعرفات القائمة على القياس .

١٧

إرشادات لشعراء المآسى

[فى هذا الفصل إرشاد لشاعر الماسى ذوشقين : الأول يتعلق بموقف مؤلف المآسى، والثانى يتعلق بمنهج التأليف . فالشاعر يمكن ، حين يؤلف ، أن يقع فى أمرين معيبين : التناقض فى الفعل ، والضعف فى تمثيل العواطف . ولكن يستطيع تجنبها لو أنه ، من ناحية ، وضع نفسه موضع النظارة، ومن ناحية أخرى تمثل فى نفسه مشاعر أشخاصه . أما عن منهج التأليف فان التأليف يجب أن ينزل من الكلى إلى الجزئى ، فعلى هذا النحو وحده يمكن صون وحدة الفعل ، أما الأحداث الفرعية فترتبط بعمود الفعل]

وينبغى على الشاعر أيضاً وهو يؤلف الحكاية ويتمم القول فيها أن يضع نصب عينيه قدر المستطاع المواقف التى يرتبها ، فبهذه الطريقة يراها بكل وضوح وكأنه يشهد الأحداث نفسها ويميز مايناسب ولا يندّ شىء عنه مما عساه أن يكون مدعاة نفور أو اضطراب . والشاهد على صحة هذا الأمر النكيرُ الذى تعرض له كركينوس ؛ فقد صور أمفياراوس وهو يخرج من الهيكل ، وهذا أمر يفوت المرء إذا لم يشاهد المسرحية ممثلة [2] ، فسقطت الرواية على المسرح ، إذ تأذى النظارة من ذلك .

وعلى الشاعر أيضاً أن يسعى ليتمثل فى نفسه ، قدر المستطاع ، مواقفَ أشخاصه وحركاتهم ، فأقدر الشعراء هم أولئك الذين يشاركون أشخاصهم مشاعرهم لـمـا بينهم وبين الناس من مشابه ؛ والحق أن أقدر الناس تعبيراً عن الشقاء من كان الشقاء فى نفسه ، وأقدرهم تعبيراً عن الغضب من استطاع أن يملأ

٢

(١) راجع «ايفيجينيا فى بلاد الاشقوزيين (طوروى) » أبيات رقم ٥٨٢ ومايليه .

(٢) لقد تأذى النظارة ، فيما يلوح ، من كون البطل المؤله قد «خرج من الأرض» (إذ كان هيكل أمفياراوس كهفاً تحت الأرض) ، بينما المعتاد أن ينزل الآلهة من السماء .

بالغضب قلبه [1]. ولهذا فان فن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة أو ذوى العواطف الجياشة : فالأولون أكثر تهيؤاً للتكيف مع أحوال أشخاصهم ، والآخرون أشد استسلاماً للنوبات الجنونية الشعرية [2] .

١٤٥٥ وسواء أكان الموضوع قديماً طرقه آخرون أم كان من ابتداع الشاعر نفسه ، فان عليه أن يحدد أولاً الفكرة العامة ، وبعد هذا فقط يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها .

ولنأخذ « ايفيجينيا » شاهداً على كيفية تصوير هذه الفكرة العامة : فتاة فى ريِّق العمر تُقتاد لتنحر قرباناً فتختطف من المذبح على غير علم من الكهنة المضحين ويذهب بها إلى بلد آخر جرت العادة فيه بنحر الأجانب وتقديمهم قرابين لإحدى الآلهات ، ووكل إليها أمر هذه المهنة : تقديم الذبائح . وحدث بعد حين أن قَـدِم أخوها . وما أمره به الإله وحيا من الذهاب إلى هناك ، لسبب أو لآخر ، وكذلك الغرض من رحلته [3] ، كلاهما خارج عن مجرى الحكاية . فلما وصل وقُبض عليه وهمّت الكاهنة بنحره قرباناً للالاهة كشف الأخ عن حقيقة نفسه (سواء على نحو ما تخيله يوريفيدس أو وفقاً لرأى فولوئيدس بأن قال الأخ : إذن ليست أختى وحدها هى التى تذبح قرباناً بل وأنا أيضاً !) وكان هذا الكشف سبباً فى نجاته .

فإذا ما تم هذا ولقبت الأشخاص بأسماء ، يجب وضع الدخائل ؛ وهذه يجب أن تكون ملائمة للموضوع : فمثـــلا ، بالنسبة إلى أورسطس ، الجنون الذى يؤدى إلى القبض عليه ونجاته بفضل عملية التطهير [4] . ٥

---

(١) يرى أرسطو أن سر الفصاحة فى الشعر إنما هو فى صدق المشاعر ؛ وعلى هذا الرأى هوراس («فن الشعر» ، أبيات ١٠٢ وما يتلوه) .

(٢) ليس الشعر مجرد «جنون» كما حسب أفلاطون ، بل هو أيضاً من ثمار التفكير الفطرى والمنطق الذى يستولى على ناصية الموضوع ولا يستسلم له كل الاستلام . فللوحى الخالص نصيب ، وللتأمل العقلى نصيب أيضاً .

(٣) كان الغرض من الرحلة هو الاستيلاء على تمثال أرتميس والعودة به إلى آثينية : راجع «ايفيجينيا فى بلاد الاشقوزيين (الطوروى) » أبيات ٨٥ — ٩١ ؛ ٩٧٦ — ٩٧٨ .

(٤) إن حادث الجنون وحادث النجاة كلاهما مرتبط بالفعل الرئيسى : لأن=

والدخائل[1] فى المسرحيات موجزة، أما فى الملاحم فانها هى التى تعطى الملحمة سَعتها . والواقع أن الموضوع فى « الأوديسيا » قصير : رجل يتنقل بعيداً عن وطنه طوال سنوات عديدة ، يراقبه فوسيدون مراقبة شديدة ، وقد بقى وحيداً . أما فى بيته فالأمور تجرى بحيث تضيع أمواله على يد المتقدمين لمصاهرته ويقع ابنه فريسة فى حبائلهم . ثم يعود بعد أن عصفت به عواصف الأحزان فيـــدل على نفسه بعضَ الناس ، ويهاجم أعداءه وينجو بينما أعداؤه يهلكون .

ذلك هو الموضوع الرئيسى فى « الأوديسيا » وما عداه فدخيل .

١٨

العقدة والحل ؛ المأساة على أربعة أنواع ؛ المأساة والملحمة ؛ الجوقة

[يواصل أرسطو إسداء الارشادات المؤدية إلى إجادة تأليف المآسى ؛ والمأساة فى مجموعها تنطوى على عقدة وحل لهذه العقدة : والشاعر الممتاز هو الذى يستطيع أن يحل ما عقد ؛ ولهذا تمتاز المآسى بعضها من بعض بالبراعة فى تأليف الحكاية وحبك العقدة ثم البراعة فى حلها . والذين يخلطون بين المأساة والملحمة يعتقدون أن الأثر التراجيدى يقوم على تعدد الدخائل ، على أن الواقع هو أن الحكايات البسيطة إذا استعانت بعامل المفاجأة أنتجت أثراً بليغاً]

فى كل مأساة جزء يسمى العقدة ، وجزء آخر هو الحل ؛ والوقائع الخارجة عن المأساة وكذلك بعض الأحداث الداخلة فيها تكوّن غالباً العقدة[2] ، أما الحل فيشمل ماعدا ذلك . وأعنى بالعقدة (ذلك القسم من) المأساة الذى يبدأ ببدايتها ويستمر حتى الجزء الأخير الذى منه يصدر التحول : إما إلى السعادة أو إلى الشقاوة ؛ وأعنى بالحل (ذلك القسم من) المأساة المبتدئ ببداية هذا التحول حتى النهاية . فمثلا فى مسرحية « لونقيوس » لثيودكتس تشمل العقدة

= رواية جنونه سردت لبيان السبب فى القبض عليه ، ونجاته مرتبطة بالجنون نفسه، وبوظيفة أخته بوصفها كاهنة ؛ والتطهير هنا يتم بتقديمه ذبيحة . — راجع أيضاً «ايفيجينيا فى بلاد الاشقوزيين » أبيات رقم ٢٨١ وما يليه ، ثم ١٠٣١ وما يليه .

(١) الدخائل كما قلنا من قبل هى الحوادث المتوسطة بين الجوقات = épisodes ويترجمها متى : الفينات الدخيلة .

(٢) فى العادة تبدأ العقدة قبل المسرحية ، وفى بعض الأحيان تبدأ بالمسرحية نفسها ؛ وفى أحيان أخرى يبدأ الحل ببداية المسرحية ، والجزء الذى يسبقها، ولا يدخل فى التمثيل بل يفترض وجوده ، يكون هو العقدة .

الحوادث السابقة ثم اختطاف الولد ثم ... (١) < والحل > يمتد من الاتهام بالقتل حتى النهاية .

والمـآسى لها أربعة أنواع [وهذا أيضاً كما قيل هو عدد الأجزاء] (٢) : المأساة المتشابكة وتقوم كلها على التحول والتعرف ؛ < والمأساة البسيطة > ؛ والمأساة الانفعالية ، من أمثال « آياس » (٣) و « إكسيون » ؛ والمأساة الأخلاقية مثل « أفثوطيدس » و « فيلوس » (٤) ؛ والالتجاء إلى الكائنات العجيبة ... ٥٦ مثل « فورقيداس » و « افرومتيوس » وجميع الأمور التى تجرى فى الجحيم (٥) .

ولابد من استنفاد الوسع من أجل تحصيل جميع الصفات ، أو فى القليل أعظمها والقدر الأكبر منها ، خصوصاً إذا لوحظ كيف يُنْقَد الشعراء فى هذه الأيام : فكما أن من الشعراء من برع فى كل جزء من أجزاء المأساة ، نراهم يتطلبون من شاعر واحد أن يفوق كلاً منهم فى الجزء الذى برع فيه وبَرَّز .

---

(١) فى النص اليونانى هنا نقص لم يتيسر تلافيه فى اليونانى ولا فى العربى ؛ فهنا نرى فى النص العربى المترجم : «أما الارتباط فالتى تقدمت فكتبت وأخذ الطفل وأيضاً والتى عليها (؟) ؛ وأما الانحلال فذاك الذى ... » .

(٢) يلوح أن هذه العبارة مقحمة فى النص (وتوجد فى الترجمة العربية أيضاً) ، وذلك لأن أرسطو ميز فى المأساة ستة أجزاء .

(٣) «آياس» مسرحية لسوفوكليس تاريخها مجهول . — وإكسيون Ixion عند اليونان هو قابيل عند الساميين ، أول من قتل واحداً من بنى جنسه . وكان من ثساليا ، اقترن بديا ابنة دايونيوس . فلما جاء صهره لأخذ هدايا العرس التى وعد بها دبر له اكسيون مكيدة بأن نصب له كميناً فيه نار موقدة، فمات صهره . وعقاباً لهذه الجريمة ألقى اكسيون فى الجحيم مربوطاً بعجلة تدور أبداً .

(٤) « زوجات أفثوطيدس » عنوان مأساة لسوفوقليس ؛ وفيلوس كان موضوع مأساة لسوفوقليس وليوريفيدس . — أما الفورقيداس فكانوا وحوشاً وصفها اسخيلوس فى «أفرومتيوس» Prométhée أبيات ٧٩٤ — ٧٩٨ .

(٥) النص هنا مضطرب تماماً وفيه نقص ، وقد تابعنا هاردى (ص ٥٦ من الترجمة الفرنسية) لأنه أكثر تحوطاً ؛ أما البيدجانى فقد عدل النص هكذا « المأساة المتشابكة وتقوم كلها على التحول والتعرف ؛ والمأساة الفاجعة مثل المآسى التى تدور حول آياس وإكسيون ؛ والمأساة الأخلاقية مثل «أفثوطيدس» و «فيلوس» ؛ والنوع الرابع هو المأساة البسيطة مثل «الفورقيداس» و «أفرومتيوس» وتلك التى تجرى حوادثها فى الجحيم » — ويشاهد فى هذا تعديل كبير فى النص ! وعلى هذا الرأى =

لكن لا شيء يعدل الحكاية فى تقدير أوجه المساواة والاختلاف بين مأساة ومأساة . فهما تتساويان إذا اشتركا فى العقدة وفى الحل أيضاً . ولكن كثيراً من (الشعراء) إذا عقدوا جيداً يحلون حلا رديئاً ؛ وكان من الواجب أن يكون التوفيق فى كليهما على سواء .

ولابد من تذكر ما قلناه مراراً [1] ولا نؤلف مأساة من مجموع ملحمىّ — وأعنى بهذا مجموعاً من الحكايات المتعددة — كأن نؤلف مثلا مأساة من مجموع حكاية « الالياذة» . ذلك أن الملحمة لطول مقدارها تتسع لكى تنمو أجزاؤها النمو المطلوب ، أما فى المسرحيات فهذه السعة ستؤدى إلى الخروج على الحدود المرعية. وآية ذلك أن جميع الذين عالجوا تاريخ نهب طروادة كله بدلا من معالجته أجزاءً أجزاء كما فعل يوريفيدس ، وأولئك الذين تناولوا تاريخ نيوبيه[2] كله بدلا من أن يصنعوا صنيع أسخيلوس : كل أولئك إما أن ينصرفوا عن حلبة المساجلات مغلوبين أو لا ينهضوا بالعبء متخلفين ، لأن أغاثون [3] نفسه إنما أخفق لهذا السبب .

وبالعكس يبلغ الشعراء غايتهم[4] المثلى فى الدخائل [والأفعال البسيطة] ،

= بستلى فى ترجمته الايطالية (ص ٤٩) . أما ايبرفك (ص ٢٨) فعلى المذهب الذى اخترناه هنا .

(١) كل ما قاله أرسطو من قبل هو أن الملحمة أوسع من المأساة (الفصل ٥) وأن الدخائل فى المأساة قصيرة (ف ١٧) .

(٢) نيوبيه Niobe فى الأساطير اليونانية هى ابنة طنطالس وأم لسبعة ذكور وسبع إناث ، وكانت تفخر بذلك على ليتو التى كان لها ولدان فحسب . فاتفق بعد ذلك أن قتل أبولون وأرتميس أولاد نيوبيه بسهامهم . فظلت نيوبيه تبكيهم حتى استحالت إلى عمود من الحجر (فى جبل سيفولوس فى لوديا) ظلت تسيل منه عبراتها ! ويرى روستانى (ص ٧٤) أن أسطورة نيوبيه ليست من الغنى بالدخائل والأحداث بحيث تؤخذ نموذجاً ; ولهذا يرى بعض النقاد أن فى النص نقصاً أو تحريفاً .

(٣) لسنا نعرف إلى آية مسرحية لأغاثون Agathon يشير أرسطو هنا .

(٤) ترجمة حرفية : يبلغ الشعراء غرضهم على نحو معجب θαυμαστῶς : ولكن هذه الكلمة الأخيرة يترجمها كاستلفترو وروستانى هكذا : عن طريق استعمال ما هو مفاجىء مدهش .

لأن الغاية هى إثارة انفعال الأسى الفاجع وعاطفة الانسانية . وهذا يقع فى كل مرة يكون فيها البطل ماهراً — ولكنه شرير — ويُخْدع ، مثل سيسيفوس ، وفى كل مرة يكون فيها البطل شجاعاً — ولكنه ظالم — ويقهر . وهذه أحوال من المحتمل أن تقع ؛ ومن المحتمل كذلك ، كما يقول أغاثون، أن تقع الأمور خلافاً لكل احتمال[1] .

ويجب أن ينظر إلى الجوقة على أنها أحد الممثلين وتؤلف جزءاً من الكل وتعين على الفعل ، لا كما عند يوريفيدس بل كما عند سوفوقليس . ولكن الأناشيد عند جمهرة الشعراء لا تنتسب إلى الحكاية ولا إلى مأساة أخرى ؛ ولهذا جرى العرف على إنشاد « الأناشيد الدخيلة » بعد أن أدخلها أغاثون لأول مرة . ولكن ما هو الفرق بين إنشاء « الأناشيد الدخيلة » (فى ثنايا المأساة) ، وبين أن نُدخل ، من مسرحية إلى أخرى ، خطبة أو دخيلة كاملة ؟

١٩
الفكر والقـــول

[وللفراغ من البحث فى المأساة بقى الكلام فى اللغة والفكر ، لأن الموسيقى والمنظر المسرحى وإن دخلا فى المسرحية فهما غريبان عن نظرية المأساة . ولقد قال أرسطو الكفاية عن اللغة فى كتابه «الخطابة» ، لأن الموضوع فيه ليس بغريب عن الموضوع هاهنا . ولا يتناول هنا موضوع الالقاء ، أى طريقة أداء الأصوات ، لأن هذا من شأن صاحب الالقاء لا من شأن الشاعر]

والآن وقد تكلمنا عن سائر أجزاء المأساة ، فقد بقى علينا الكلام فى القول والفـــكر .

أما ما يتصل بالفكر فقد يجب أن يجد مكانه الطبيعى فى الرسائل المخصصة لعلم[2] الخطابة ، لأنها أمس رحماً به . وينتسب إلى الفكر كل ما يعتمد على

(١) هذه الفكرة عبر عنها أغاثون فى بيتين أوردهما أرسطو فى «الخطابة» ١٤٠٢ ا س ١٠ . والمعنى أن المحتمل εἰκός يمكن أن يكون خلافاً لكل احتمال παρὰ τὸ εἰκός

(٢) لم يكن أرسطو قد ألف كتاب «الخطابة» بعد تأليفاً نهائياً ، فهو تال لكتاب «الشعر» ، وإن كان من الممكن أن يكون قد رسم خطوطه فى ذلك الحين ، أعنى إبان تأليفه لكتاب «الشعر» .

ب اللغة ، وأجزاؤه هى : البرهنة ، والتفنيد ، وإثارة الانفعالات مثل الرحمة والخوف والغضب وما شابه ذلك[١] ، وأيضاً التعظيم والتحقير[٢] .

ومن البين أن معالجة الحوادث يجب أن تتم وفقاً لهذه الفروق كلما أريد ترتيبها ونظمها بحيث تؤدى إلى إثارة الرحمة أو الخوف ، والتعظيم أو التحقير . وكل ما هناك هو أن هذه الآثار يجب أن تظهر بغير التعبير اللفظى ، بينما الآثار المرتبطة باللغة يجب أن يهيؤها المتكلم وأن تنمو وتبسط وفقاً للهجته . وإلا فماذا عسى أن يكون عمل الشخص المتكلم إذا كان فكره ظاهراً ولم ينتج عن لغته[٣]؟

وفيما يتصل بالقول ، هناك مسألة يمكن أن تكون موضوعاً للبحث وهى : ضروب القول ؛ بيد أن معرفتها من شأن فن الممثل والمتخصص فى أمثال هذه الأمور ؛ مثل أن نعرف ما هو الأمر وما هو الرجاء ، والقصص ، والتهديد (التحذير) ، والاستفهام ، والجواب وكل ما يدخل فى هذا الباب . ولهذا فلا قيمة حقيقيةً للنقد الذى يوجه إلى الشاعر بأنه يعرف أو يجهل هذه الأمور . إذ كيف نسلم باللوم الذى وجهه فروتاغورس إلى هوميروس بأنه ساق العبارة فى صيغة الأمر وهو يعتقد أنه رجاء حين قال : « أنشدى ، أيتها الربة ، فى غضبة . . . » ؛ إذ قال فروتاغوراس إن القول بفعل كذا أو عدم فعله هو أمر . ولهذا يجب علينا أن نطرح هذه المسألة جانباً لأنها من شأن علم آخر وليست من شأن فن الشعر[٤] .

---

(١) راجع كتاب «الخطابة» ففيه التفصيل ص ١٣٥٦ ا س ١ و ١٣٧٨ ا س ٢٠ والانفعالات هنا هى الانفعالات التى تهيج فى نفوس الأشخاص المشتركين فى الفعل .

(٢) صور الخطابة هى فى : (ا) البرهنة والتفنيد ؛ (ب) إثارة الرحمة أو الخوف وماشابه هذا من انفعالات ؛ (حـ) تعظيم الأشياء أو تحقيرها . وهذه الأمور يجب إيجادها فى المأساة ، أى يجب ترتيب الفعل التراجيدى بحيث يحدث هذه الآثار . وفى هذا يقع الفارق بين الشاعر والخطيب : فالأول يستند إلى الحكاية وغرضه يتم ويستنفد باجتذاب القلوب ψυχαγωδεῖν ، أما الخطيب فيرمى إلى التربية والتوجيه .

(٣) المعنى والنص هنا غير واضحين جيداً . وبستلى يترجمها هكذا : « وإلا فماذا عسى أن يكون عمل الخطيب إذا ظهرت الأمور مخيفة أو سارة بنفسها لا بالقول؟ » وتابعه على هذه الترجمة ألبيدجانى (ص ٥١) ؛ وقريب منها ترجمة ايبرفك (ص ٣٠) .

(٤) كان فروتاغوراس أول من عنى بالبحث فى ضروب القول ، أعنى =

٢٠

أجزاء القول النحوية

[ها هنا تصنيف أجزاء القول من حروف ومقاطع وحروف عطف وأدوات تعريف الخ ، حتى القضايا والجمل المركبة . والبحث ها هنا أقرب إلى النحو منه إلى فن الشعر ، ولكنه يفيد مدخلا إلى دراسة لغة الشعر]

تتألف المقولة كلها من الأجزاء التاليــة : الحرف الهجائى ، المقطع ، الرباط ، الأداة ، الاسم ، الفعل ، التصريف ، القول .

أما الحرف الهجائى فهو صوت غير مقسوم ، لا أى صوت كان بل الصوت الذى يدخل بطبيعته فى تركيب الصوت المركب ، لأن البهائم أيضاً تصدر عنها أصوات غير مقسومة ، ولكننى لا أسمى شيئاً منها حرفاً هجائياً .

وتنقسم الحروف إلى : مصوت ، ونصف مصوِّت ، وصامت . والمصوت هو الحرف الذى له صوت مسموع من غير تقارب (اللسان أو الشفاه) ؛ ونصف المصوت هو الحرف الذى له صوت مسموع مع هذا التقارب ، ومثاله حرفاً Σ و P [1] ؛ والصامت هو الذى فيه تقارب ولكن ليس له بذاته أى صوت ، وإنما يصبح مسموعاً إذا كان مصحوباً بحروف لها صوت ، مثاله الحرفان Γ و Δ .

وتختلف هذه الحروف باختلاف الأشكال التى يتشكلها الفم ، وبحسب الموضع من الفم الذى ينطق بها ، ووفقاً لكونها خشنة أو رقيقة ، طويلة أو قصيرة ، حادة أو غليظة أو متوسطة ؛ والبحث فيها بالتفصيل من شأن المختص بعلم الأوزان .

= الأحوال التى يمكن أن تصاغ عليها العبارة باختلاف أحوال الشخص . وهذه الضروب التى قال بها هى : الرجاء والاستفهام والجواب والأمر . وأرسطو يرى أنه على غير حق حينما يأخذ على هوميروس استهلاله الالياذة بهذه الكلمات المصوغة فى صيغة الأمر ، إذ الشاعر الذى يتغنى بها هو المسؤول عن تنغيم الصوت فى الالقاء بحيث يتضمن معنى الرجاء ، لا معنى الأمر . وإذن فلا جناح على هوميروس من استخدام هذه الصورة اللغوية .

(١) الحروف نصف المصوتة عند النحويين اليونانيين هى : السائلة (λ و μ و ν و ρ) والسجما (s) والمزدوجة (ξ و ψ و φ) . ولكن أفلاطون فى «ثائيتاتوس» (٢٠٣ ب) يقول إن السجما صامتة .

٣ وأما المقطع فصوت خالٍ من المعنى ، مؤلف من حرف مصوِّت وصامت لأن الصوت ΓΡ (جر) بغير Α (أ) مقطع ، كذلك لو أضفنا Α وكونا مثلا ΓΡΑ (جرا) فهذا مقطع كذلك ، غير أن البحث فى هذه الفروق من شأن علم الأوزان أيضاً .

١١ ٧ والرباط صوتٌ خالٍ من المعنى ، لا يمنع من التركيب ولا يؤدى إليه ، تركيبِ عبارة واحدة ذات مدلول ، بمساعدة عدة أصوات ، ويوجد بطبعه إما فى الأطراف أو فى الوسط ، ولا يمكن أن يوضع فى أول الجملة ، فى وضع مستقل ، مثـــاله : μέν, δή, τοί, δέ [1] (حقاً ، فى الواقع ، أجـــل !) ؛ والرباط أيضاً هو صوت خال من المعنى يؤلف بطبعه من جملة أصوات ذات معنى عبارةً واحدة ذات معنى .

٤ والأداة صوتٌ خالٍ من المعنى ، يدل على الابتداء أو الانتهاء أو تقسيم الجملة [مثل ἀμφί, περί الخ ؛ أو صوت خال من المعنى لا يمنع ولا يؤدى إلى < التركيب > بمساعدة عدة أصوات ، تركيب عبارة واحدة ذات مدلول] ، ومكانها الطبيعى فى الأطراف أو الوسط[2] .

٥ والاسم[3] لفظ أو صوت مركب من أصوات ، له معنى ، خلو من الزمان ولا جزء منه يفيد معنى بنفسه ؛ والأسماء المزدوجة لا تستعمل على أن جزءاً من أجزائها يدل على انفراده ، وذلك أن « دورس » من « تاودورس » لا يدل على شىء .

١٥ ٦ أما الفعل فصوت مركب من أصوات ، له معنى ، ويدل على زمان ، ولا جزء منه يفيد معنى على انفراده ، كما فى الأسماء ؛ فان « إنسان » و « أبيض » لا يدلان على زمان ، ولكن « هو يمشى » و « هو مشى » كلاهما يضيف إلى المعنى الدلالة على زمان حاضر أو ماض .

---

(١) هذه الحروف الرابطة توضع فى اليونانى دائماً تالية للكلمات .

(٢) يقول بايووتر Bywater : لعل المقصود بالأدوات التى توضع فى أول الجملة أدوات العطف مثل ὡς, ἐπί, εἰ, ὅτε ؛ وبالأدوات التى فى الوسط : الحروف الانفصالية ؛ وبالتى فى الطرف ، حروف الربط النهائية . — ولكن هذا كله محض افتراض .

(٣) الاسم هنا يشمل أيضاً الصفة والضمير .

/ والتصريف يتعلق بالاسم أو الفعل ويدل على « لِ » أو « إلى » وما شابه ذلك ، أو على الإفراد أو الجمع مثل « كاتب » و « كاتبون » ، أو نوع كلام القائل ، مثل الاستفهام أو الأمر ، لأن « هل مشى ؟ » و « مشى » هما تصاريف للكلمة تبعاً لهذه التفرقة .

٨ والقول هو مركب من أصوات ، دالّ ، كثير من أجزائه له معنى بنفسه (لأن الأقوال لا تتألف كلها من أفعال وأسماء ، ولكن يمكن أن يوجد ، في تعريف الانسان مثلا ، قول بغير فعل[1] ؛ ولكن يجب مع ذلك أن يتضمن جزءاً دالا) . ومثال الجزء الدال بنفسه : « اقليون » في « اقليون يمشي » . ٢٥
والقول يكون واحداً على ضربين : إمّا بأن يدل على شيء واحد ، أو أن يتركب من جملة أجزاء مرتبطة معاً ؛ بمنزلة قولنا إن « الالياذة » واحدة بارتباط أجزائها ، ٣٠
وتعريف الانسان واحد لأنه يدل (أي التعريف) على شيء واحد[2] .

٢١

الأسماء البسيطة والمركبة ؛ المجاز

[هنا تصنيف أنواع الأسماء المستخدمة في لغة الشعر ، لأن الأسماء التي يذكرها هاهنا ، فيما عدا الأسماء الشائعة الاستعمال ، تستعمل في الشعر خصوصاً . ويتلو هذا تعريف لبعض الأشكال البلاغية كالمجاز والتمثيل]

الأسماء على نوعين : اسم بسيط (وأعني بالبسيط ما ليس بمركب من أجزاء دالة ، مثل γῆ [أرض]) واسم مضاعف ، والأخير مركب إما من جزء دال وجزء غير دال وجزء غير دال (ولا نقصد أنه في الاسم نفسه هو دال أو غير دال) أو من أجزاء دالة . ومن الأسماء أيضاً ما هو مركب من ثلاثة أو أربعة أو عدد كبير من الأجزاء ، كما هي الحال في كثير من أسماء أهالي مرسيلية ، مثل Ἑρμοκαϊκόξανθος (هرموكايكوكسنثوس)[3] وكل اسم ٣٥

(١) مثل أن نقول ζῷον ἐπιστήμης δεκτικόν (« الطوبيقا » ١٣٠ ب) أي «الانسان قابل للعلم» فهنا القول بغير فاعل . — ويظهر أن المثال «أقليون يمشي» مثال تقليدي لدى النحويين (مثل «ضرب زيد عمراً» عند النحاة العرب) .

(٢) راجع في كتاب «العبارة» ف ٤ ص ١٦ ب س ٢٦ وما يليه تفصيلا واسعاً في «القول» (في نشرتنا : «منطق أرسطو» ص ٦٣) .

(٣) كان النص اليوناني هاهنا محرفاً تماماً ؛ ولكن الترجمة العربية لأبي بشر متى =

هو إما شائع ، أو غريب ، أو مجازى ، أو حلية ، أو مخترع ، أو مطول ، أو موجز ، أو معدل .

ا ب وأعنى بالاسم « الشائع » ما يستعمله كل منا ، وبالاسم «الغريب » مايستعمله الآخرون ، حتى إن الاسم الواحد يمكن أن يكون اسماً شائعاً واسماً غريباً ، ولكن لا عند نفس الناس ؛ فالاسم σίγυνον (سجنون) شائع بين أهالى قبرص وغريب[1] بيننا .

والمجاز نقل اسم يدل على شىء إلى شىء آخر : والنقل يتم إما من جنس إلى نوع ، أو من نوع إلى جنس ، أو من نوع إلى نوع أو بحسب التمثيل .

١ وأعنى بقولى : من جنس إلى نوع ما مثاله : « هنا توقفت سفينتى » ، لأن « الارساء » ضرب من « التوقف »[2] . وأما من النوع إلى الجنس فمثاله : « أجل ، لقد قام أودوسوس بآلاف من الأعمال المجيدة[3] » ، لأن « آلاف » معناها « كثير » والشاعر استعملها مكان « كثير » . ومثال المجاز من النوع إلى النوع

١ قوله : « انتزع الحيــاة بسيف من نحاس » و « عندما قطع بكأس متين من نحاس ... » لأن « انتزع » ها هنا معناها « قطع » و « قطع » معناها « انتزع » ؛ وكلا القولين يدل على تصرّم الأجَل (الموت) .

= دلت على القراءة الصحيحة ، فأصلح النص كما ترى ، إذ فى ترجمة متى بشر هكذا : «بمنزلة كثير من ماساليوطا : أرسا قايقونكسا نثرس المتضرع إلى رب السموات .» وهذا الاسم مركب من أسماء ثلاثة أنهار فى آسيا الصغرى وكانت ذكراها لاتزال عزيزة عند أهل مرسيليا ، ومرسيليا كانت مستعمرة من فوقيا . والظاهر أن هذا الاسم لقب لزيوس وليس اسم علم (راجع *Philologus* سنة ١٩٢٠ ص ٢٥٧) . ويلاحظ أن أرسطو فى كتابه عن الدساتير قد تحدث عن دستور مرسيليا . والأنهار الثلاثة هى : أرسا ، قايقو ، كسانثوس .

(١) سجنون = رمح . — وكلمة « غريب» ترجمة للكلمة γλῶττα — لسان فى اليونانية ، ولهذا ترجمها متى بن يونس بقوله : «لسان» ، والمقصود باللسان هنا الكلمة الأعجمية التى تحتاج إلى تفسير ، ولهذا تكون غريبة ، نادرة الخ .

(٢) من «الأوديسيا» النشيد الأول : ١٨٥ ، نشيد ٢٤ : ٣٠٨ — « والتوقف» جنس ، من أنواعه المندرجة تحته «الارساء» .

(٣) من «الالياذة» نشيد ٢ : ٢٧٢ . — و « كثير » جنس ، من أنواعه «الآلاف» .

وأعنى بقولى: «بحسب التمثيل» — جميع الأحوال التى فيها تكون نسبة الحد الثانى إلى الحد الأول كنسبة الرابع إلى الثالث، لأن الشاعر سيستعمل الرابع بدلا من الثانى والثانى بدلا من الرابع؛ وفى بعض الأحيان يضاف الحد الذى تتعلق به الكلمة المبدل بها المجاز[1]. ولإيضاح ما أعنى بالأمثلة أقول إن النسبة بين الكأس وديونوسس هى نفس النسبة بين الترس وأرس؛ ولهذا يقول الشاعر عن الكأس إنها «ترس ديونوسس»، وعن الترس إنه «كأس أرس»[2]. وكذلك: النسبة بين الشيخوخة والحياة هى بعينها النسبة بين العشية والنهار؛ ولهذا يقول الشاعر عن العشية ما قاله أنبادقليس إنها «شيخوخة النهار»، وعن الشيخوخة إنها «عشية الحياة» أو «غروب العيش». وفى بعض أحوال التمثيل لا يوجـد اسم، ولكن يعبر عن النسبة؛ فمثلا نثر الحبّ يسمى «البذر» ولكن للتعبير عن فعل الشمس وهى تنثر أشعتها لا يوجد لفظ؛ ومع ذلك فان نسبة هذا الفعل إلى أشعة الشمس هى بعينها نسبة «البذر» إلى الحب؛ ولهذا يقال: «تبذر نوراً إلهياً». — ويمكن أيضاً استعمال هذا الضرب من المجاز بطريقة أخرى: فبعد الدلالة على شىء باسم يدل على آخر، ننكر صفة من الصفات الخاصة بهذا الأخير؛ فمثلاً بدلا من أن نقول عن الترس إنه «كأس أرس» نقول عنه إنه «كأس بلا خمر»[3] ... ...

والاسم المخترع هو الذى لم يكن مستعملا قط ووضعه الشاعر من تلقاء نفسه؛ إذ يبدو أن هذه حال بعض الأسماء مثل ἔρνυγες بمعنى «القرون» و ἀρητήρ بمعنى الكاهن[4].

والاسم يمكن أن يطوّل أو يوجز؛ فيطوّل إذا وضع فيه حرف مصوّت

(١) راجع «الخطابة» ق ٣ ف ٤ ص ١٤٠٧ ا س ١٤ وق ٣ ف ١١ ص ١٤١٢ ب س ٣٢.

(٢) يعتقد النقاد منذ فالن Vahlen أن هـذه النصوص مقتبسة من «التطهيرات» Καθαρμοί لأنباذقليس (ديلز: «شذرات أسلاف سقراط» ط ٣ شذرة رقم ١٣٨، ١٤٣).

(٣) ينقص تعريف «الحلية» أو الزينة.

(٤) كلمة ἀρητήρ توجد مرتين فى «الالياذة» (١: ١١؛ ٥: ٧٨)؛ أما فغير معلوم.

(صائت ، مصوت) أطول من المصوت الأصلى أو أدخل فيه مقطع ؛ ويوجز إذا اقتضب منه شيء ؛ فمثلا πόλεως تطول فتصير πόληος ، و Πηλείδου تطول وتصير Πηληϊάδεω ومثال الأسماء الموجزة δῶ, κρῖ ، و ὄψ فى قوله μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ [1].

ويكون الاسم متغيراً إذا أبقينا فى الاسم المستعمل على جزء ورتبنا الباقى على وفقه مثل δεξιτερὸν κατὰ μαζόν مكان δεξιόν [2].

والأسماء من حيث هى فى نفسها : إما مذكرة أو مؤنثة أو متوسطة بين المذكر والمؤنث [3] : والمذكرة هى جميع الأسماء التى تنتهى بأحد الحروف ν و ρ <أو ς> أو بأى حرف مركب من ς (ويوجد اثنان هما ψ و ξ)؛ والمؤنثة جميع التى تنتهى بالحروف المصوتة الطويلة دائماً مثل الأسماء المنتهية بالحرف η أو ω أو بالحرف α الممدودة . وبالجملة ، فان مجموع النهايات الممكنة واحد بالنسبة إلى الأسماء المذكرة والأسماء المؤنثة ، لأن ψ و ξ هما شىء واحد <مع حرف ς> .

ولا يوجد اسم ينتهى بحرف صامت أو بمصوت قصير [4] .

ولا ينتهى بالحرف ι إلا ثلاثة أسماء فقط : μέλι, κόμμι, πέπερι

وخمسة أسماء تنتهى بالحرف υ :

والأسماء المتوسطة بين المذكر والمؤنث تنتهى بواحد من تلك الحروف ، أو بالحرف ν أو بالحرف ς

(١) هذا النص لأنبا دقليس (ديلز ، شذرة رقم ٨٨) .

(٢) «الالياذة» النشيد الخامس ، بيت رقم ٣٩٣ .

(٣) تقسيم الاسم بحسب الجنس (المذكر والمؤنث والمتوسط) ترجع إلى بروتاغورس («الخطابة» م ٣ ص ١٤٠٧ ب س ٧) وقد سخر من هذا التقسيم أرسطوفانس فى مسرحية «السحب» (أبيات ٦٥٨ وما يليه) . وراجع أيضاً كتاب «المغالطات السوفسطائية» ف ١٤ (راجع نشرتنا : «منطق أرسطو» حـ ٣ ص ٨٧٢) .

(٤) يقصد أرسطو : حرفاً مصوتاً يكون قصيراً دائماً : ε, ο .

٢٢

الوضوح والحلية فى القول ؛ أهمية المجازات

[يرى أرسطو أن لغة الشعر هى غير لغة التخاطب ، ولهذا يهاجم النقاد المتحذلقين مثل اقليدس القديم وأفرانيدس ، ويرى أن للشاعر الحق فى أن يستعمل لغة خاصة بعيدة عن اللغة الشائعة ؛ فله الحق فى استخدام الألفاظ الأجنبية والألفاظ الغريبة ، بل أن يخترع كلمات ويبتدع مجازات وضروب تمثيل . فعنده أن اللغة فى الشعر يجب أن تكون واضحة ، ولكن غير مبتذلة ؛ وإن أتت غريبة فيجب أن تكون مفهومة . وبالجملة فلغة الشعر لا هى غريبة مستغلقة ، ولا هى مبتذلة دارجة]

والصفة الجوهرية فى لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة . وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة ، لكنها حينئذ تكون ساقطة : كما هى الحال مثلا فى شعر قلاوفون وشعر اسثانلوس[1] . وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظاً غريبة عن الاستعمال الدارج . وأقصد بذلك : الكلمات الغريبة (الأعجمية) ، والمجاز ، والأسماء المحدودة (المطولة) ، وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج . لكن إذا تألف القول من كلمات من هـذا النوع لجاء إما ألغازاً أو أعجمياً ؛ ألغازاً إذا تركب من مجازات ، وأعجمياً إذا تألف من كلمات[2] غريبـة (دخيلة) . فان ماهية اللغز هى أن تُرَكَّب ألفاظ لا تتفق مع بعضها البعض تؤدى معنى صحيحاً ؛ وهذا لا يتأتى بتأليف ألفاظ ذات معان حقيقية ، بل يتأتى باستعمال المجازات ، مثل قوله : « رأيت من يلصق بالنار النحاس بالرجل[3] » وما شابه هذا من أحاجى . وإذا كثرت الكلمات الدخيلة حدثت العجمة .

---

(١) راجع عن قلاوفون كتابنا هذا «فن الشعر» ف ٢ ص ١٤٤٨ ا س ١١ — س ١٢ . — أما اسثانلوس Sthenelos فلعله من ذكره أرسطوفانس («اليعسوب» ، بيت رقم ١٣١٣) ، وكانت لغته مهلهلة .

(٢) تناول أرسطو هذه المشكلة ، مشكلة «اختيار الألفاظ فى الشعر» مرة أخرى فى كتاب «الخطابة» ص ١٤٠٤ ب .

(٣) النحاس : يقصد به المحجمة المصنوعة من النحاس ؛ وكان لغز المحجمة Ventouse هـذا من الألغاز المشهورة عنـد الأقدمين ؛ راجع كتاب «الخطـابة» م ٣ ص ١٤٠٥ ا س ٣٧ .

وهذا يجب أن تكون (اللغة) مزيجاً من الألفاظ ؛ فتجنب الابتذال والسقوط يكون باستعمال الكلمات الغريبـــة والمجازات والمحسنات وسائر أنواع الأسماء التى ذكرناها ، بينما نظفر بالوضوح عن طريق الأسماء الدارجة .

وأعظم العوامل أثراً فى إيجاد الوضوح فى القول دون الوقوع فى الابتذال التطويلاتُ والايجازات والتغييرات فى الأسماء ؛ إذ بتجنب الصورة الدارجة والاستعمال العادى تصبح هذه الأسماء مؤدية إلى جعل القول غير مبتذل ، ومن حيث أنها هى مما يستعمل ، فيبقى الوضوح مكفولا . لهذا يخطىء الذين يعيبون هذا الضرب من اللغة ويسخرون على خشبة المسرح من الشاعر[1] ، بمنزلة إقليدس القديم الذى يقول إن تأليف الشعر ميسور لمن أوتى ملكة إطالة الكلمات كما يشاء ، تلك الملكة التى سخر منها اقليدس القديم بلهجته (المرة) :

Ἐπιχὰρην ἔιδον Μαραθῶνάδε Βαδιζοντα

و Οὒκ ἄν γ'ἐράμενος τὸν ἐκεινου ἐλλέβορον

وإذن فالافراط فى استخدامهذه الطريقة فى التعبير سيكون ذا أثرمضحك ولابد من الاعتدال فى كل قسم من أقسام القول ؛ ذلك لأن استعمال المجازات والكلمات الغريبة الخ فى غير محلها يؤدى إلى نفس النتيجة التى يصل إليها من يريد أن ينتج أثراً مضحكاً[3] . ويمكن تقدير الفارق بين هذا وبين الاستعمال الملائم إذا أدخلنا فى وزن الأشعار أسماءً دارجة. فيكفى المرء أن يستبدل بالألفاظ الغريبة والمجازات الخ أسماء دارجة ليرى شاهد صدق على ما نقول ؛ فاسخيلوس ويوريفيدس نظم كلاهما بيتاً ايامبيا واحداً ، اللهم إلا أن يوريفيدس غـيّر اسماً واحداً بأن أبدل اسماً غريباً باسم دارج ، فجاء أحدهما جميلا والآخر تافهاً . فقد قال اسخيلوس فى « فيلو لكتيتيس »[4] :

---

(١) الشاعر = هوميروس .

(٢) ترجمتها : «رأيت افيخارس ذاهباً إلى ماراثون» و «من غير إن يخشى الخربق فيها» (الخربق أو بقلة الرماة : Ellebore نبات يستخدم لعلاج الجنون) . — وهذان البيتان لاذعان : وفى الأول طول حرف ε فى القدم الأولى وحرف α فى Βαδι ؛ وفى الثانى طول حرف ε فى ἐράμενος وحرف ο فى ἐλλέβορον . — والبيت الثانى ناقص .

(٣) راجع «الخطابة» م ٣ ص ١٤٠٦ ب س ٥ وما يليه .

(٤) ترجمتها : «جرح يأكل لحم قدمى» ؛ أما يوريفيدس فقد وضع «وليمة» مكان «يأكل» . — وكلتا المسرحيتين اللتين فيهما هذا البيت مفقودة .

Φαγε ινα <δ'> ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδοs

أما يوريفيدس فقد وضع θοινᾶται مكان ἐσθίει. كذلك لو أننا فى البيت التـــالى : νῦν δέ μ'ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανός και ἀεικής [١]

وضعنا أسماء دارجة وقلنا :

νῦν δέ μ'ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής [٢]

وكذلك الأبيات :

δίφρον ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν.

[٣]διφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν.

وكذلك لو قلنا ἠϊόνες βοόωσιν, و ἠιόνες κράζουσιν [٤]

ثم إن أرافراديس[٥] سخر على المسرح من مؤلفى المآسى لأنهم يستخدمون عبارات لا يستعملها أحد من الناس فى الحديث ، فيقولون مثلا ἀπὸ δωμάτων ولا يقولون ἄπο δωμάτων [٦] ويقولون σέθεν و ἐγὼ δέ νιν[٧] و Ἀχιλλέως πέρι، بدلا من : περὶ Ἀχιλλέως[٨] وما أشبه هذا من عبارات[٩] . ذلك لأن هـــذه التعبيرات ترتفع بالقول إلى مافوق الابتذال لأنها ليست دارجة ؛ وهذه لطيفة خفيت على أرافراديس .

٤٥٩

---

(١) ترجمة : «قمىء لا خير فيه وقاح الوجه — هذا هو أنا» . — والبيت فى «الأوديسيا» نشيد ٩ : ٥١٥ .

(٢) ترجمة : «إنى صغير ضعيف قبيح ... » . — والألفاظ الدارجة هى : « صغير ، ضعيف ، قبيح » أما الألفاظ الغريبة فهى : قمىء ، لاخير فيه ، وقاح الوجه .

(٣) الصورة الأولى يمكن ترجمتها هكذا : «واضعاً كرسياً غير وثير ومائدة صغيرة» والثانية التى تحول إليها هى : «واضعاً كرسياً مخلعاً ومائدة هزيلة» . — والاقتباس من «الأوديسيا» نشيد ٢٠ : ٢٥٩ .

(٤) «الشواطىء تزأر» تحول إلى : «الشواطىء تزعق» . — والاقتباس من «الالياذة» نشيد ١٧ : ٢٦٥ .

(٥) لا يعرف شىء موثوق به عن أرافراديس هذا ، وقد حاول البعض إثبات أنه أرافراديس بن أوتومينس الذى سخر منه أرسطوفانس .

(٦) «من لدن البيوت» بدلا من «من البيوت» .

(٧) «إليك يعطى» بدلا من : « يعطيك » . ؛ « أنا إياه » بدلا من « أنا له » .

(٨) «آخيل حوله» بدلا من «حول آخيل» .

(٩) يلاحظ أن الشواهد التى يسوقها أرسطو هنا تقوم على خصائص فى اللغة=

فمن المهم إذن حسن استخدام كل ضرب من ضروب التعبير التى تحدثنا عنها : من أسماء مضاعفة مثلا أو كلمات غريبة ؛ وأهم من هذا كله البراعةُ فى المجازات ، لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير ، بل هى آية المواهب الطبيعية ؛ لأن الاجادة فى المجازات معناها الاجادة فى إدراك الأشباه .

والأسماء المضاعفة تلائم خصوصاً الديثرمبوس ، والأسماء الغريبة تناسب أشعار البطولة ، والمجازات تلائم الأوزان الايامبية . — كذلك نستطيع فى أشعار البطولة أن نستعين بكل التعبيرات التى نتحدث عنها ؛ أما فى الأوزان الايامبية فاننا لمـا كنا نحاكى فيها اللغة الدارجة قدر المستطاع ، فانه لاتلائمها إلا الأسماء التى يمكن استعمالها فى لغة التخاطب ، أعنى الأسماء الشائعة والمجازات والمحسِّنات .

وحسبى ما ذكرت من أمر المأساة وأمر المحاكاة بواسطة الفعل .

٢٣

وحدة الفعل : فى الملحمة وعند هوميروس

[هنا يبدأ البحث فى الملحمة ، وهى قريبة الصلة بالمأساة من حيث شرف الموضوع ورواية الفعل ، ولهذا فان كثيراً مما قاله عن المأساة لايعود إليه ها هنا منعاً من التكرار ، وإنما يعنى عناية خاصة بمسألة وحدة الفعل فى الملحمة لأنها خاصية أساسية فيها . وفى ملاحم هوميروس تحققت هذه الوحدة ، بخلاف غيره من الشعراء ، وذلك لأنه لم يكن يأخذ من حوادث التاريخ الذى يرويه إلا ما يلتئم بعضه مع بعض فى وحدة]

أما المحاكاة قصصاً وشعراً [١] فيجب فيها كما يجب فى المآسى : أن تؤلف

= اليونانية : نحوها وبلاغتها ، ولهذا من الصعب ، إن لم يكن من المستحيل ، أن تترجم إلى لغة أخرى . ولهذا تركنا النص على حاله فى الصلب ، وترجمنا فى التعليقات ترجمة تقريبية ، المقصود منها أن تعين القارىء على فهم مراد أرسطو هنا وهو أن اللغة لها جمالها الخاص الناشىء عن نظم العبارة وفقا للغات الخاصة . وأرسطو ، بالرغم من عدم تقديره للشعر تقديراً كافيا ، كان مع ذلك بصيراً بمواطن التعبير الجيد ، يطرب ؛ لاشراق الديباجة وحسن السبك وأناقة العبارة .

(١) تتميز الملحمة بالطريقة (القصص والرواية للاحداث) وبالأداة (النظم) ، أما الموضوع فهو مشترك واحد بين الملحمة والمأساة وهو : محاكاة الأفاضل من الناس .

الخرافة بحيث تكون درامية[1] وتدور حول فعل واحد تام كله ، له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به ؛ وهذا بَيِّن ، وينبغى فى التأليفات ألا تكون مشابهة للقصص التاريخية التى لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد ، أعنى جميع الأحداث التى وقعت طوال ذلك الزمان لرجل واحد أو لعدة رجال ، وهى حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عَرَضاً . فكما أن معركة سلامين البحرية والمعركة التى خاضها القرطاجنيون فى صقلية قد وقعتا فى نفس الوقت[2] ، دون أن تهدفا إلى نفس الغرض ، كذلك فى تعاقب الأزمان غالباً ما يحدث أن يأتى حادث عقب آخر دون أن تكون بينهما رابطة . بيد أن معظم الشعراء يرتكبون هذه الغلطة .

ولهذا السبب أيضاً يمكن أن نعد هوميروس ، كما قلنا من قبل[3] ، سيد الشعراء غير مدافع : فانه لم يشأ حتى أن يعالج فى شعره حرب طروادة كلها ، مع أن لهـا بداية ونهاية ؛ وإلا لكانت الحكاية مسرفة فى الطول عسيرة على الادراك بنظرة واحدة ، بل حتى لو أمكن توخى القصد فى المقدار لجاءت متشابكة معقدة نظراً لاختلاف الأحداث . ولهذا لم يتناول غير جزء محدد من تلك الحرب ثم عالج كثيراً من الوقائع الأخرى على أنها دخائل (أحداث عارضة) مثل « ثَبَت السفن » وسائر الدخائل (الأمور العارضة) التى نثرها فى ثنايا قصيدته[4] .

أما باقى الشعراء فيؤلفون قصائدهم عن بطل واحد ، أو عصر واحد ، أو عن فعل واحد ولكنه مركب من عدة أجزاء[5] ، مثل مؤلف « الأناشيد

---

(١) التركيب الدرامى هو التأليف الذى يصور فعلا كاملا تاما .

(٢) فى رواية هيرودوتس (م ٧ : ١٦٦) أنهما وقعتا فى نفس اليوم .

(٣) راجع الفصل الثامن ص ١٤٥١ ا س ٢٣ .

(٤) يريد أرسطو أن يقول إنه للترفيه عن القارىء لابأس من نثر أحداث عارضة هنا وهناك .

(٥) أى أنهم لا يتغنون بحادث واحد معلوم ، بل يدورون حول جملة موضوعات وإن كونت فى مجموعها فعلا يبدو واحداً . وهم كذلك إنما يتعلقون بالحوادث الفرعية ويفصلونها عن الفعل الرئيسى .

ـ القبرسية » ، ومولف « الإلياذة الصغرى » . ولهذا السبب نشاهد أنه بينما لا نصلح مادة « الالياذة » و « الأوديسيا » إلا لتأليف مأساة واحدة أو اثنتين ، فان من الممكن أن نستخلص من « الأناشيد القبرسية » مادة لكثير من المـآسى ، وأن نستخلص من « الإلياذة الصغرى » مادة لثمانى مآسٍ على الأقل[1] ، مثل حكم السلاح[2] ، فيلوقطيطس[3] ، ونيوبطولموس[4] ، ويوروفولوس ، وتسوُّل[5] (أودوسوس) ، وبنات لاقاذامونيا ، ونهب اليوس[6] ، وإبحار الأسطول ، وسينون ، والطرواديات[7] .

---

(١) كانت «الأناشيد القبرسية» تروى نشأة حرب طراودة منذ حكم باريس . وكانت هذه الأناشيد تنسب قديماً إلى استاسينوس القبرصى ، بينما كانت « الالياذة الصغرى » تنسب إلى لسخس Lesches من ميتيلينا (أو لسبوس) وكان شاعراً يؤلف ملاحم ، ويقال إنه عاش فى القرن السابع .

(٢) حكم السلاح ὅπλων κρίσις يشير إلى النزاع بين أودوسوس وأياس حول سلاح آخيل . وقد عالج سوفوقليس هذا الموضوع فى مسرحية « أياس » وكذلك فى مسرحية «يوروفولوس» التى اكتشف بعض شذرات منها مبتورة وذلك سنة ١٩١٢ (راجع ديل : ملحق سوفوقليس Diehl: Supplementum Sophocleum ص ٢١ — ص ٢٢) .

(٣) لسوفوقليس رواية عن «فيلو قطيطس» بهذا الاسم ، كما عالج موضوعه أيضا كل من أسخيلوس ويوريفيدس .

(٤) لسنا ندرى إلى أية مأساة يشير هنا أرسطو . — أما عن مسرحية «يوروفولس» فراجع ما قلناه فى التعليق رقم ٢ .

(٥) عن «أودوسوس المتسول» راجع «الأوديسيا» نشيد ٤ : ٢٤٠ وما يليه . — أما عن «بنات لاقاداسونيا» (نساء اسبرطة) فقد بقى خمسة أبيات من مأساة لأسخيلوس بهذا العنوان .

(٦) إليوس أو إليون هو الاسم القديم لطروادة (طرواس) ، وقد عالج موضوع « نهب إليوس » الشاعر أرقطينوس .

(٧) هذه العنوانات الثلاثة الأخيرة تستوعب موضوعات « الالياذة الصغرى » ولسنا ندرى إلى أية مسرحية يشير العنوان الأول ؛ أما «سينون» فقد عالج موضوعه سوفوقليس فى مأساة لم يكد يبقى منها غير ثلاث كلمات ؛ أما «الطرواديات» فمأساة ألفها يوريفيدس .

الملحمة : أنواعها وأوزانها

[فى هذا الفصل يتابع الكلام عن الملحمة قائلا إن الملحمة والمأساة ، فيما عدا الموسيقى والمنظر المسرحى ، تتفقان فى الأجزاء ويلجآن إلى نفس الوسائل ، كما يدل على هذا الشاعر البارع فى الملاحم والماسى على السواء : هوميروس . لكن الملحمة تمتاز من المأساة بطولها الذى يسمح بادخال حوادث كثيرة متعددة ، ثم بالوزن الفخم الرصين . وفارق آخر بينهما هو استخدام غير المعقول : إذ يسمح به فى الملحمة فى الأحداث العرضية ، أما الموضوع الأساسى فلا يسمح فيه ، سواء فى الملحمة وفى المأساة ، بأى أمر غير معقول . والأفضل اطراح غير المعقول خارج التمثيل ، وإن جاز — نادراً — استعماله فى قصص الأفعال ، فيجب أن يصدر عن شاعر فحل يستطيع الانتفاع به فى التجميل والتحسين]

وينبغى أيضاً فى الملحمة أن يكون لها من الأنواع مثلما فى المأساة : فينبغى أن تكون بسيطة ، أو مركبة ، أو أخلاقية أو انفعالية[1] . وينبغى كذلك أن تكون الأجزاء واحدة ، فيما خلا النشيد (الموسيقى) والمنظر المسرحى ، إذ يجب فيها أن يوجد تحولات وتعرفات وفواجع ، وأيضاً سمو فى الأفكار والمقولة (اللغة) ؛ وكل هذه أمور كان هوميروس أول من استخدمها ، واستخدمها على أكمل صورة . فقد نظم كلتا قصيدتيه بحيث جعل من « الالياذة » قصيدة بسيطة وانفعالية ، وجعل من « الأوديسيا » قصيدة مركبة (متشابكة) لأنها تعرُّفٌ كلها[2] ، وأخلاقية ؛ وهو من ناحية أخرى قد فاق الشعراء جميعاً فى المقولة (اللغة) والفكر .

وفى مقابل هذا تختلف الملحمة عن المأساة فى طول التأليف وفى الوزن . أما عن الطول ، فان الحد الذى بيناه[3] عادل : وهو أن يكون من الميسور أن يستغرق النظرُ البدايةَ والنهاية ؛ ولبلوغ هذا الحد ينبغى فى الملاحم أن يكون

(١) راجع من قبل ص ١٤٥٥ ب س ٣٢ .

(٢) ذلك أن فيها أن : « اطليماخوس» تعرفه نسطور ومنيلاس وهيلانة ؛ وأدوسوس تعرفه قوقلوفس والفياقسيون ، ويوروقليا ، ورعاة الخنازير ، واطليماخوس ، والخُطّاب ، وفانلوفيا ، وكذلك أبوه . (٣) فى الفصل السابع .

مقدارها أقل من الملاحم القديمة ، وأن تكون مساوية تقريباً لمجموع المــآسى التى تقدم فى حفلة واحدة . وللملحمة خاصية مهمة تسمح لها بالاتساع : فبينما لا يمكن فى المأساة محاكاة أجزاء كثيرة من الفعل تقع فى آن واحد ، بل فقط ما هو على المسرح ويمثله الممثلون[1] ، يمكن فى الملحمة ، على العكس ، بفضل كونها قصة ، تناول عدة أجزاء للفعل فى وقت واحــد ، وهذه إذا كانت خاصة بالموضوع تزيد فى ســعة القصيدة . وهذه الميزة تؤدى إلى إضفاء الجلال على الأثر الفنى وتحقيق لذة التغيير عند السامع وتنويع الأحداث الفرعية (الدخائل) المتباينة ؛ لأن المتشابه يولد السآمة بسرعة ولذا كان السبب فى سقوط بعض المــآسى[2] .

والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولى هو أنسب الأوزان للملاحم . ولو أن امرءاً استخدم فى المحاكاة القصصية وزناً آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة ، لأن الوزن البطولى هو الأرزن والأوسع ، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبات والمجازات كل التلاؤم ، إذ فى هذه المسألة أيضاً تفوق المحاكاةُ القصصية غيرها . أما الوزن الايامبى والوزن الرباعى الجارى (التروكى) فمليئان بالحركة : فأحدهما أنسب للرقص ، والآخر أنسب للفعل . وشر من هذا كله أن نمزج بين هذه الأوزان كما فعل خاريمون[3] . ولهذا لم يضع شاعر تأليفاً واسعاً فى بحر آخر غير البحر البطولى ؛ وكما قلنا من قبل[4] : إن الطبيعة نفسها هى التى تهدينا إلى اختيار أنسب الأوزان .

ومن بين المناقب التى تجعل هوميروس خليقاً بالثناء أنه كان الوحيد ،

---

(١) هذا هو الموضع الوحيد ، فى كتاب « فن الشعر » ، الذى له صلة بمسألة وحدة المكان ، إحدى الوحدات الثلاث التى قال بها رجال عصر النهضة كما أشرنا إلى هذا من قبل .

(٢) راجع أيضا كتاب «الخطابة» م ١ ص ١٣٧١ ا س ٢٥ . — وقد أشار إلى هذا المعنى شيشرون De inv. I, 41 فقال : Omnibus in rebus similitudo est satietatis mater التشابه فى جميع الأشياء مصدر الملل .

(٣) عن خاريمون راجع الفصل الأول ص ١٤٤٧ ب س ٢١ ؛ وهو هنا يأخذ عليه هذه المحاولة للخلط بين الأوزان .

(٤) راجع ص ١٤٤٩ ا س ٢٤ .

من بين الشعراء ، الذى لا يجهل متى يتدخل بنفسه فى القصيدة[1] . فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه لو فعل غير هذا لمـــا كان محاكياً . أما سائر الشعراء فيزجون بأنفسهم فى كل موضع ، ولا يحاكون إلا قليلا ونادراً[2] ، بينما هوميروس يبدأ باستهلال موجز ثم يعرض على الفور رجلا أو امرأة أو أى شخص آخر يصور خُـلْقه ، أعنى أنه ليس ثمت شخص من أشخاصه لا يميزه خلق خاص ، بل كُـلٌّ له خلق معين .

وينبغى أن نستعين فى المـآسى بالأمور[3] العجيبة . أما فى الملحمة ، فيمكن أن نذهب فى هذا إلى حد الأمور غير المعقولة التى يصدر عنها خصوصاً العجب ، لأننا فى الملحمة لا نرى الأشخاص أمام عيوننا يتحركون ؛ فما يتصل بمطاردة هكتور ، مثلا ، لو أنه عرض على المسرح لبدا مضحكاً : « الجنود (اليونانيون) واقفون ولا يطاردون ، وآخيل يكتفى بانغاض رأسه[4] » ، فكل هذا لا يلاحظ فى الملحمة . والأمر العجيب يدعو إلى المتاع ، وآية ذلك أن الناس جميعاً ، حينما يحكون حكاية ، يضيفون من عندهم ابتغاء الامتاع .

وهوميروس ، بخاصة ، هو الذى علم سائر الشعراء فن الاحتيالات المتقنة الصنع ، أعنى المغالطة[5] . فاذا كان وجود أو وقوع واقعة يستلزم ، نتيجة له ، وجود أو وقوع واقعة أخرى ، فان الناس يجنحون إلى اعتقاد أنه أينما وجد التالى

---

(١) لما كان الشعر محاكاة لأحياء وأشياء غير الشاعر نفسه ، كان على الشاعر أن ينسى نفسه و يدمجها فى أشخاصه ، فلا يظهر على المسرح ولا فى الملحمة . والمسرح الكلاسيكى الحديث فى القرنين السادس عشر والسابع عشر عنى كثيراً بتحقيق هذه القاعدة ، خصوصا شكسبير .

(٢) أى أن ميدانهم محدود وموضوعاتهم محدودة ولا يحاكون إلا نادراً لأنهم لا يدعون الأحياء والأشياء تتحدث بقدر ما يدعون أنفسهم تتحدث عن أنفسها .

(٣) العجيب هو الأمر المخالف للمألوف ؛ واللا معقول هو أمر باطل لأن العقل المنطقى لا يقره ، ولكن الوجدان ينفعل له لأنه يصور على نحو يجعله مقبولا ، كما كان يفعل هوميروس .

(٤) راجع « الالياذة » نشيد ٢٢ : ٢٠٥ وما يليه . — آخيل يهز رأسه آمراً الجنود بعدم الاشتراك فى المطاردة .

(٥) راجع ص ١٤٥٥ ا س ١٢ — س ١٦ .

وجد المقدم بالضرورة ؛ ولكن هذا باطل . ولهذا فانه إذا كان المقدم باطلا ، ولكن كان هناك شيء آخر يجب أن يوجد أو يقع إذا كان صادقاً ، فيجب ضم الاثنين ، لأنه متى كان العقل يعلم أن هذا الشيء الآخر صادق ، فانه يستنتج من هذا — خطأ — أن المقدم هو الآخر صادق . ولدينا شاهد على هذا فى قصة الحمّام[1] .

وينبغى أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذى لا يقبل التصديق ؛ وينبغى ألا تتألف الموضوعات من أجزاء لا معقولة : بل بالعكس ، لا يمكن أن يكون فيها أمر لا معقول ، اللهم إلا إذا كان ذلك خارجاً عن المسرحية ، مثل أوديفوس الذى لا يدرى كيف مات لايوس ؛ ولكن هذا غير مقبول فى داخل المسرحية نفسها ، مثل الناس الذين يقصون ، فى « الكترا »[2] ، أنباء الألعاب الفوثاوية[3] ، ومثل الشخص الذى فى «الموسيين» : يقدم من تاغيا إلى موسيا ولا ينطق بكلمة[4] . حتى إنه لمن المضحك أن يقال إن الحكاية ،

---

(١) قصة الحمام تشمل كل النشيد التاسع عشر من « الأوديسيا » . والموضع المشار إليه هاهنا (الأبيات من ١٦٥ — ٢٤٨) هو الذى فيه تنقاد فانالوفوس Pénélope لأخاديع أودوسوس ، إذ يزعم هـذا أنه اقريطشى استضاف أودوسوس فى بيته ، فلما سألته عن لباس أودوسوس وصفه لها بالدقة . وفى هذا أخطأت فانولوفوس فى البرهان : إذ هى قد استنتجت من صدق التالى (وهو وصف لباس أودوسوس) صدق المقدم (وهو أن هذا الغريب هو ايتون الأقريطشى) . — ولكن أرسطو أوجز ولم يفصّل خطأ البرهان ، لأن هذا الكتاب ، «فن الشعر» ، مذكرات للدروس ، وكان يشرح المجمل شفويا بالتفصيل .

(٢) فى «الكترا» لسوفوقليس ، الأبيات : ٦٨٠ — ٧٦٠ ، يقول المعلم إن أورسطس مات فى الألعاب الفوثاوية . — ولكن هـذا خطأ فى التاريخ ، لأنه فى زمان أورسطس لم توجد الألعاب الفوثاوية .

(٣) الألعـاب الفوثاوية Jeux Pythiques : ألعاب كان يحتفل بهـا فى دلف، وكانت تقام أولا كل تسع سنوات ، ثم كل أربع سنوات ، تذكاراً لصراع أبولون مع الحية فوثون ، ونشأة وحى دلف . وكانت الاحتفالات فى البدء مسابقات فى الشعر ، ثم سمح للعوادين بالاشتراك فيهـا ، ثم للمصارعين والعربات . وكان الملعب قد بنى فى أرض كريسا القديمة . وقد تغنى بندار فى أشعاره بهذه الألعاب .

(٤) لعـل الاشارة هنا إلى مسرحية « الموسيين » لأسخيلوس وصمت تالافوس .

بغير هذا ، تتحطم ؛ إذ ينبغي أولاً الاحتراز من تأليف أمثال هذه الحكايات .
أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللا معقول وعرف كيف يضفي عليه ظلا من الحقيقة ،
فله أن يفعل ذلك بالرغم من عدم المعقولية ؛ وإلا فان الأمور غير المحتملة الموجودة ٥
في « الأوديسيا » في ثنايا قصة تعريض أودوسوس على الشاطيء[1] لن تكون
مقبولة ؛ وهذا أمر سيبدو جلياً لو أن شاعراً ضعيفاً سمح بها في قصائده ؛ أما
ها هنا فان الشاعر يحجب عدم المعقولية بغلالة من الصفات (الممتازة) مشيعاً ٤٦٠
في الحكاية سحر الطلاوة .

أما المقولة (اللغة) فان أريد التأنق في صناعتها فينبغي أن يكون ذلك
في الأجزاء الخالية من الفعل وفيما لايتضمن خُلُقاً ولا فكراً ، لأن الاسراف ب
في التنميق يخفي الأخلاق والأفكار .

٢٥

مشاكل وحلول

[موضوع هذا الفصل البحث في المشاكل الأدبية : عددها ومدلولها وحلولها ، بعد أن تقرر ما هية الشعر . وينقسم إلى ثلاثة أقسام : (الأول) ويبدأ من ١٤٦٠ ب ٢٢ يحدد فيه خصائص الشعر الجوهرية ؛ (الثاني) ويبدأ من ١٤٦٠ ب ٢٣ إلى ١٤٦١ ب ٨ يسرد فيه أنواع النقد التي يمكن أن توجه إلى الشعر ، ثم يحلها اعتماداً على مبادىء الشعر ؛ و (الثالث) يبدأ من ١٤٦١ — ٩ ويستمر حتى نهاية الفصل يربط فيه بين الحلول وبين أنواع النقد الخمسة الرئيسية . — ويعد هذا الفصل أول بحث علمي في النقد الأدبي في العصر القديم]

أما المشاكل وحلولها ، وعددها وطبيعة أنواعها ، فاليك كيف يمكن
النظر فيها بعين نافذة :

لما كان الشاعر محاكياً ، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور ،
فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث : فهو يصور ١٠
الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه ،

---

(١) راجع «الأوديسيا» نشيد رقم ١٣ : البيت رقم ١١٦ وما يليه . — حينما أبحر أودوسوس على السفينة نام ولم يستيقظ حتى بعد أن نزل على الشاطىء .

أو كما يجب أن تكون . وهو إنما يصورها بالقول ، ويشمل : الكلمة الغريبة ، والمجاز ، وكثيراً من التبديلات اللغوية ، التى أجزناها للشعراء[1] .

يضاف إلى هذا أن معيار التقويم ليس واحداً فى السياسة وفى الشعر ، ولا فى سائر العلوم وفى الشعر. ففى فن الشعر ، يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ : الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه ، والخطأ العرضى . فالواقع أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور ولم يفلح لعجزه ، كان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها ؛ أما إذا كان ذلك لأنه تصوره تصوراً فاسداً ، بأن صور الجواد يقذف بكلتا قدميه اليمنيين إلى الأمام فى وقت واحد[2] ، أو إذا كان خطأوه راجعاً إلى علم خاص ، كالطب مثلا أو أى علم آخر ، أو إذا أدخل فى الشعر أموراً مستحيلة على أى وجه من الوجوه ، فان الخطأ لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها[3] . ومن هنا يجب أن ننظر من هذه النواحى للرد على أنواع النقد التى تنطوى عليها المشاكل .

ولنبدأ بالأحوال التى تتصل بالفن نفسه . فان وجد فى الشعر أمور مستحيلة ، فهذا خطأ ؛ ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغنا الغاية الحقيقية من الفن (لأن هذه الغاية قد بانت) ، وإذا كان هذا الجزء أو ذاك من القصيدة قد أصبح عن هذا الطريق أبدع وأروع : مثال ذلك مطاردة هكتور[4] . ومع ذلك فاذا كان تحصيل الغاية ممكناً ، على نحو أفضل أو مساو ، مع احترام الحقيقة ، فان هـــذا الخطأ لا يمكن اغتفاره ، إذ ينبغى ألا يكون هناك أدنى خطأ ما استطعنا إلى ذلك سبيلا .

كذلك يجب أن ننظر إلى أى الطائفتين ينتسب الخطأ : طائفة الأخطاء التى ترجع إلى الفن ، أو طائفة الأخطاء التى ترجع إلى شىء آخر عرضى . لأن

---

(١) شرح أرسطو هذه التعديلات فى اللغة من قبل ص ١٤٥٨ ا س ١ — س ٨ .

(٢) بين أرسطو طريقة سير ذوات الأربع فى رسالة له «فى مشى الحيوان» م ١٤ ص ٧١٢ ا س ٢٤ .

(٣) هنا رد على أفلاطون الذى لام هوميروس باسم الحقيقة العلمية (الشاعر لا يفهم السياسة ولا الطب ولا فنون القتال ...) فى «الجمهورية» ص ٥٩٩ .

(٤) راجع الفصل ٢٤ ص ١٤٦٠ ا س ١٤ وما يليه .

الخطأ فى عدم معرفة أن الأرْوِيّة(١) ليس لها قرون أقل من الخطأ فى تصو
تصويراً رديئاً . وأيضاً إذا قام النقد على دعوى عدم الانطباق على ا
والحقيقة ، فربما يمكن الرد على ذلك بأن نقول إن الشاعر إنما صور الأ
كما يجب أن تكون ، فإن سوفوقليس كان يقول إنه إنما يصور الناس
يجب أن يكونوا ، بينما يوريفيدس كان يصورهم كما هم فى الواقع (٢) .
جانب هذين الجوابين يمكن أيضاً أن يقال إن هذا هو الرأى الشائع ، كم
القصص الخاصة بالآلهة مثلا . فلعل الشعراء إنما يروون قصص الآلهة لا
وجه الأمثل ولا على وجه الصدق ، بل كما يقول اكسانوفان(٣) : « على
رأى الشائع » . ولعل من الوقائع أيضاً مالا يروى على الوجه الأجمل ، ول
كما جرت فى الماضى ، مثال ذلك فى وصف السلاح : « رماحهم كا
غروزة عمودياً وأسنتها فى العلاء »(٤) : فقد جرت العادة بذلك آنذاك ، ولا
جارية حتى اليوم عند الإلوريين(٥) .

ولتقدير ما إذا كان كلام شخص أو فعله جيداً أو رديئاً ، ينبغى ألا
فحص بالنظر فى الفعل أو القول ذاته فقط ، فننظر فيما إذا كان فى ن

---

(١) الأروية (بضم الهمزة وكسرها) : أنثى الوعول ، والجمع (من ٣ إلى .
راوى ، وأروى (للكثير) .

(٢) لاندرى من أين هذه الموازنة التى أصبحت مشهورة بفضل أرسطو .

(٣) راجع فى «شذرات أسلاف سقراط» نشرة ديلز الشذرات ١١ ، ١٢ ،
كسانوفان .

(٤) راجع «الالياذة» نشيد ١٠ : ١٥٢ : إن أصحاب ديوميدس غرزوا رماح
كذا فى الأرض أثناء الليل . — وهذه العبارة ليست لائقة لأن الرماح قد تس
الليل فتوقظ أهل العسكر . والجواب عن هذا الانتقاد أن العادة جرت بذلك ،
كن للشاعر إلا أن يصورها كما هى على علاتها .

(٥) الالوريون Ἰλλυριοι : سكان الوريا Illyria : وكان الاسم يط
عند الأقدمين على مواضع مختلفة تبعا للعصور . ففى القرن الرابع ق.م. ك
مؤرخون يطلقونه على جميع الساحل الشرقى للبحر الأدرياتى ، وفى الداخل تمتد
افيا فى الشمال الشرقى والشرق حتى الدرينوس وجبل اسكردوس الذى كان يفص
ن تراقيا ومقدونيا ؛ وكان اسم الالوريين يشمل — إلى جانب الجنس الأصلى
خلاطا من الأجناس الأجنبية مثل الاستريين والايافوريين والليبورنيين .

نبيلا أو سافلا ، بل يجب أيضاً النظر فى الشخص الذى يفعل أو يتكلم ، ولمن يتوجه عندما يتكلم أو يفعل ، ولأجل من ، ولأية غاية ، وهل هو ، مثلا ، لاستجلاب نفع أكبر أو لتجنب شر ودفع أذى أخطر .

وها هنا صعوبات أخرى يجب تذليلها بالنظر فى القول ؛ فمثلا نفسر قوله[1] :

١٠ οὐρῆας μὲν πρῶτον (= البغال أولاً) بواسطة استعمال الكلمات الغريبة ، إذ يجوز أن يكون الشاعر لم يقصد « البغال » بل قصد « الحراس » . كذلك حينما يتكلم عن دولون[2] : ὅς ῥ'ῆ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός (= قبيحاً كان هو فى منظره) ، فان الشاعر لا يقصد أن جسمه كان مشوهاً ، بل أن وجهه كان دميما ؛ لأن الاقريطشيين يعنون بـ « جمال المنظر » جمال الوجه . كذلك حين يقول[3] ζωρότερον δὲ κέραιε (= اسقنى كأساً صراحاً)[4] ، فانه

١٥ لا يقصد أن يسقيه خمراً صرفاً « غير ممزوجة » شأن السكارى المعربدين ، بل أن يمزجها « بسرعة » .

وبعض العبارات ينبغى أن يفهم على أنه قيل على سبيل المجاز ، مثلا قوله : « جميع الآلهة وجميع المحاربين ناموا الليل كله » ، بينما يقول أيضاً : « لمـا أن جلى ببصره إلى سهل طروادة (ذهل حينما سمع) صوت النايات والصـفّـارات[5] »

٢٠ لأن « جميع » وضعت مكان « كثير » مجازاً ؛ لأن الجمع يفترض العدد الكبير وكذلك قوله : « وحيدة لا تغرب » مقول مجازاً ، لأن المعروف هو : وحدها[6] .

---

(١) «الالياذة» ١ : ٥٠ . — يبدأ أبولون فيقذف البغال بالسهام انتقاما من اهانة كريسا ، وكان من الغريب ألا يبدأ بالرجال .

(٢) « الالياذة » ١٠ : ٣١٦ — لأنه من الصعب أن يجمع المرء بين بدن مشوه وقدم سريعة .

(٣) «الالياذة» ٩ : ٢٠٢ — آخيل يأمر بتروكل أن يصب الخمر «قويا» ، وهو يقصد «بسرعة» ، وإلا فان معناها الظاهر : «صرفا غير ممزوج» ولكن هذا يجعل من آخيل سكيراً . ويرد أرسطو على هذا بقوله : «قويا» يقصد به «بسرعة» .

(٤) الترجمة الحرفية : «صب الكأس قويا» .

(٥) أرسطو هنا يروى هذه الأبيات اعتماداً على ذاكرته ، وهى مأخوذة من «الالياذ» ١٠ : ١ — ٢ (قارن ٢ : ١ — ٢) و ١٠ : ١١ — ١٣ . والصعوبة هنا هى : إذا كانوا «جميعا» نائمين ، فكيف سمع هذا الصوت ؟

(٦) «الالياذة» ١٨ : ٤٨٩ («الأوديسيا» ٥ : ٢٧٥) . والمشكلة هى : كيف يقول هوميروس إن بنات نعش هى « وحدها » دون غيرها التى تغرب فى المحيط ؟

ويمكن أن يرجع التفسير إلى النبرة : فعن هذا الطريق فسر هبياس الثاسوسى قوله : δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι (= فلنعطه المجد) وقوله : το μέν οὗ κὔταπύθετσι ὄμβρῳ (= وبعضها تبلل بالمطر)(١) . وبعض المواضع يمكن تفسيرها بالوقفة بين الكلمات ، مثلا فى قول انباذقليس : « وسرعان ما أضحت فانيةً الأشياء التى كانت من قبل سر مدية ؛ والتى كانت خالصة أصبحت مختلطة » (٢) . والبعض الآخر يفسر بكون اللفظ ذا معنيين ، مثل قوله : παρῴχηκεν δὲ πλέω νὺξ (٣) ، لأن كلمة πλέω ذات معنيين . ومنها ما يفسر بالاستعمال اللغوى : فاللفظ « خمر » يطلق على أى مشروب ممزوج ، ومن هنا أمكن أن يقال إن غانوميدس (٤) « يصب الخمر لزيوس » ، وإن

---

(١) لا يقصد بالنبرة هنا النبرة وحدها ، بل وأيضا الكم والتهجية . — وهذه الأمثلة مأخوذة من «الالياذة» ٢ : ٢٩٧ ، و «الالياذة» ٢٣ : ٣٢٧ على التوالى . — وقد حل هيبياس الثاسوسى هاتين الصعوبتين بأن جعل Δίδομεν فى صيغة الأمر ، لا المضارع فى المثال الأول ؛ وفى المثال الثانى وضع مكان ὅυ (= بعضها) التصحيح οὐ (= لا ، ليس) . — وقد أورد هذين الحلين أرسطو مرة أخرى فى «المغالطات السوفسطائية» ص ١٦٢ ب س ٦ .

(٢) الشذرة رقم ٣٥ فى «شذرات أسلاف سقراط» التى نشرها ديلز . والمعنى يختلف بحسب وضع الفاصلة : «وخالصة ، وكانت أولا مختلطة» ، أو «وخالصة أولا ، وأضحت مختلطة» . فالمعنى يختلف فى القسم الثانى من الجملة بحسب وضعنا للفاصلة بعد πρὶν أو قبلها .

— ومثل هذا ما وقع فى تفسير الآية المشهورة فى سورة آل عمران (آية رقم ٧) : «هو الذى أنزل عليك الكتاب فيه آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات ؛ فأما الذين فى قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله ومايعلم تأويله إلا الله والراسخون فى العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا» . فالمعنى يختلف تماما إذا وقفنا عند «الله» وفصلنا بينها وبين ما بعدها ، أو وصلنا بين «الله» و «والراسخون» .

(٣) «الالياذة» ١٠ : ٢٥١ — ٢٥٢ . وفى حاشية على المخطوط ب (من فينيسيا) نجد المشكلة والحل اللذين وضعهما أرسطو . المشكلة : إذا مضى من الليل أكثر من ثلثيه ، فكيف قال هوميروس إنه بقى منه «ثلثه» ؟ — وترجمة الجملة هكذا : «مضى أكثر من ثلثى الليل» . والاشتراك هنا فى معنى πλεω (= أكثر) .

(٤) فى الأساطير اليونانية غانوميدس Ganymède هو ابن طروس ، اختطفته =

كان الآلهة لا يشربون الخمر[1] ؛ ويطلق على الذين يعملون فى الحديد اسم « النحاسين » ومن هنا أمكن أن يقال « ساق من القصدير حديثة الصنع »[2] . ولكن هذا يمكن أن يفسر أيضاً بواسطة المجاز .

وإذا بدا معنى لفظ مستحيلا فينبغى أن ننظر فى مختلف الطرق التى يمكن بها أن يكون له معنى فى هذا السياق : فمثلا فى قوله : « هنا توقف الرمح البرنزى[3] » نبحث فى كم من المعانى نفهم به قوله « توقف » ، فنعده أسلم طريقة فى الفهم . وهى مضادة تماماً للطريقـــة التى اتخذها أغلوقون[4] : فبعض النقاد يبدأ ب من رأى سابق، ليس له ما يبرره ، ويبرهن بعد أن يصدر حكم الادانة ، ويلوم ما يظن هو أن الشاعر قاله إذا كان مخالفاً لرأيه هو وأفكاره . وهذا ما وقع بالنسبة إلى إيكاريوس . خيل إلى الناس أنه لاقادامونى ، فوجدوا من عير المعقول ألا يكون اطلماخوس قد لقيه حينما وصل إلى اسبرطه . ولكن لعل مرد الأمر إلى أقوال أهل قفالونيا [5] : إذ يقولون إن أودوسوس تزوج عندهم ، وأن الشخص

= الآلهة (« الالياذة » ٢٠ : ٢٣٤ — ٢٣٥) وعند المتأخرين أن الذى اختطفه تسرزيوس أو زيوس ، نظراً لجماله ليصبح ساقياً له .

(١) «الالياذة» ٢٠ : ٢٣٤ .

(٢) «الالياذة» ٢١ : ٥٩٢ . وقد حاول النقاد قديما وحديثا أن يفسروا استخدام معدن قليل الصلابة والمقاومة مثل القصدير فى صنع السلاح الذى يصفه هوميروس .

(٣) «الالياذة» ٢٠ : ٢٧٢ . كان درع آخيلوس ، وفقا لهذا الموضع من الالياذة ، يحتوى على خمس صفائح من المعدن مرصوص بعضها فوق بعض : اثنتان من البرنز ، واثنتان من القصدير وواحدة من الذهب : فكيف جرى أن رمح اينيوس اخترق اثنتين ثم توقف فى الصفيحة الذهبية ، وهى فيما يظن كانت الصفيحة الخارجية ؟ و «الحل» كما يشاهد فى حاشية على مخطوطتى فينيسيا ا و ب هو : ينبغى ألا نأخذ كلمة ἔσχετο بالمعنى الحرفى الدقيق ، وانما الصفيحة الذهبية كسرت صدمة الرمح .

(٤) لعله أغلوقون الذى ذكره أفلاطون فى محاورة «ايون» (ص ٥٣٠ ء) .

(٥) قفالونيا Céphalonie : جزيرة فى البحر المتوسط ، أكبر جزر البحر الأيونى فى غرب إيثاكا وعلى بعد ١٦ كم من زنطة ، و ٣٨ كم غربى ساحل اليونان ، وعلى خط عرض ١٦َ ٣٨° شمالا وخط طول ١٠َ ٣٨° شرقا .

وهوميروس يسمى هذه الجزيرة باسم شامس Samos ويجعلها فى دولة أودوسوس . أما هيرودوتس فيسميها قفالنيا .

يسمى ايكاديوس وليس ايكاريوس[1]) . ومن المحتمل أن تكون المشكلة ها هنا قائمة على خطأ .

وبالجملة فان الأمر المستحيل[2] ينبغى أن يبرر على اعتبار الشعر أو ما هو أفضل أو الرأى الشائع . أما عن الشعر فالمستحيل المُقْنِع أفضل من الممكن الذى لا يقنع . أجل ! قد يكون من المستحيل أن يوجد ناس مثل الذين يصورهم زيوكسيس ، لكنه إنما يرسمهم خيراً مما هم ، لأن من يتخذ قدوة يجب أن يكون أفضل ممن هو بالفعل . والرأى الشائع ينبغى أن يبرر الأمور اللا معقولة . وأحياناً نبيّن أنه ليس بلا معقول ، إذ من المحتمل أن الأشياء تقع أحياناً بخلاف ما هو محتمل[3] .

أما المتناقضات فيجب بحثها وفقاً لمنهج الحجاج الجدلى (الديالكتيكى) والنظر فيما إذا كان الأمر متعلقاً بنفس الشىء ، وفيما إذا كان الايجاب متعلقاً بنفس الموضوع ، وفيما إذا كان الشاعر يتكلم فعلا ، فى نفس المعنى ، بحيث ينبغى أن نستنتج أنه يناقض ما يقوله هو نفسه أو ما يدع لحكيم رجل عاقل أن يفترضه . وللمرء الحق ، من ناحية أخرى ، فى انتقاد استعمال اللا معقول والخساسة إذا لم تكن هناك ضرورة أبداً تلزم الشاعر باستعمال اللامعقول ، مثل شخص ايغيا عند يوريفيدس[4] ، أو استعمال الخساسة ، مثل منالاوس فى مسرحية « أورسطس » .

---

(١) أى أن اسمه هو ليس ايكاريوس ، وهو اسم اسبرطى (لاقاداموني) ، بل اسمه ايكاديوس وهو اسم قفالونى . وهنا أيضا المسألة حلها غريب عن طبيعة الفن .

(٢) الأمر المستحيل يتعلق : (١) بطبيعة الشعر ؛ (٢) بجعل الواقع مثاليا ؛ (٣) بالرأى الشائع .

(٣) راجع فى الفصل ١٨ ص ١٤٥٦ ا س ٢٤ عبارة أغاثون .

(٤) الاشارة هنا إلى دور ايغيا فى رواية «ميديا» (بيت رقم ٦٦٣ وما يليه) . وأرسطو فى الفصل ١٥ قد نقد ختام مسرحية «ميديا» وخلق منالاوس فى مسرحية «أورسطس» . — ذلك أن تدخل إيغيا فى رواية «ميديا» ليوريفيدس غير معقول ، لأنه من غير المحتمل أن يذهب إلى كورنثوس ، وهو أمر غير معقول ولا ضرورة له ، لأن ميديا باستعمالها لفنونها السحرية لم تكن مطلقا فى حاجة إلى إيغيا .

وإذن فأنواع النقد التى يمكن أن توجه (إلى الشاعر) ترجع إلى خمسة[1] : فاما أن نقول إنه مستحيل ، أو غير محتمل ، أو خسيس (من غير ما داع) ، أو متناقض ، أو مخالف لمقتضيات الفن . أما الحلول فينبغى البحث عنها تبعاً للأصول التى عددناها ، ومقدارها اثنا عشر .

٢٦
الموازنة بين الملحمة والمأساة

[فى هذا الفصل بحث فى مشكلة أخيرة هى المقارنة بين شعر الملاحم وشعر المآسى ، وهى مقارنة تجرى وتنتهى كلها لصالح المأساة . فالمأساة يؤخذ عليها أنها تحتاج إلى حركات الممثلين ، وإذن فهى مادية وبالتالى أدنى مقاما . والجواب عن هذا أن المأساة يمكن أيضا أن تفهم بغير ممثلين ومناظر مسرحية . أضف إلى هذا أن المأساة أفضل من الملحمة لأنها أغنى منها بالعناصر ، وأكثر تركيزاً ، وأوفر حظا من الوحدة ، حتى يمكن أن نستخلص من ملحمة واحدة عدة مآس]

وفى وسعنا الآن أن نتساءل : أى الفنين أفضل : محاكاة الملاحم أو محاكاة المآسى[2] ؟ فان كان الأقل ابتذالا هو الأفضل ، وكانت المحاكاة الأقل ابتذالاً هى تلك التى تتوجه إلى جمهور أفضل ، فمن البين أن التى تسعى لمحاكاة كل شىء[3] هى المبتذلة . إن الأشخاص يكثرون من الحركات على المسرح لأنهم يعتقدون أن الجمهور لا يفهم إذا لم يضيفوا شيئاً من عند أنفسهم ، شأنهم شأن الزامرين الخاملين الذين يتلوّون ويتعسرون حينما يكون عليهم أن يحاكوا قذف القرص ، ويسوقون رئيس الجوقة وهم يعزفون (نشيد) « اسقولا »[4]

---

(١) هذه الأصول الخمسة ، التى تنطوى تحتها أنواع النقد واللوم الموجهة إلى الشعر ، تشتمل على آساس منطقية وأخلاقية وجمالية .

(٢) عالج أفلاطون موضوع تفوق الملحمة على المأساة فى كتاب «النواميس» (ح ٢ ص ٦٥٨ ء وما يتلوها) . ولكن أرسطو يرى عكس هذا الرأى ويرد على الذين يتهمون المأساة بأنها أنموذج شعرى أكثر ابتذالا وتتجه إلى جمهور وضيع بقوله : إن هذا الاتهام زائف — ويسرد الأسباب .

(٣) ذلك لأن المأساة تحاكى كل شىء ، إذ لا تقتصر على محاكاة الأفعال ، بل تحاكى أيضا الأصوات والحركات الخ .

(٤) اسقولا Scylla : فى الأساطير اليونانية هى ابنة فورقوس وهيكاته . =

وإذن فسيكون فى المأساة نفس النقص الذى أخذه الممثلون القدماء على أخلافهم فقد كان مونيسقوس يلقب كليفيدس بالقرد نظراً لمبالغته فى التمثيل ، وهذا اللقب عينه لحق فنداروس[1] . فتخلُّف المتأخرين عن المتقدمين سيكون أيضاً شبيهاً بتخلف الفن التراجيدى كله عن فن الملاحم . إذ يقال إن الملحمة تتوجه ١٢ إلى جمهور ممتاز لا يحتاج إلى تمثيل الحركات ، بينما المأساة تتوجه إلى جمهور وضيع . فما دامت المأساة مبتذلة ، فمن البين أن من الممكن النظر اليها على أنها أحط منزلة .

لكن يلاحظ أولاً أن هذا اللوم لا ينال فن الشاعر ، بل فن الممثل ، لأن التصنع فى الحركات يمكن أيضاً أن يوجد عند الشاعر الجوال (الربسودى) ، كما هى الحال بالنسبة إلى سوسستراطوس ، وعند المغنى كما هى حال مناسثيوس الأفونطى[2] . ثم إنه ليس كل حركة مذمومة ، ما دمنا لا نذم الرقص ، إنما المذموم هو حركات الممثلين الأردياء ؛ فهذا هو النقد الذى وجه إلى كليفيدس ويوجه اليوم إلى غيره ، وهو أنهم يحاكون نساء سافلات .

= أحبها فوسيدون ، إله البحر . واستطاعت أمفتريته ، قرينة فوسيدون ، أن تحيلها ، بواسطة الأعشاب السحرية ، إلى وحش كان يستولى على البحارة الذين يبحرون بالقرب من مغارتها (وكانت فى رأى البعض فى مضيق مسينا ، وفى مقابلها دوامة خاروبديس) ؛ وقد وصف هوميروس عبور سفينة أودسوس بمغارة اسقولا فى «الأوديسيا» (نشيد ١٢ : ٨٥ وما يليه) .

ونشيد «اسقولا» : ديثرمبوس لطيموثاوس الملطى (أشار إليه أرسطو فى الفصل ١٥ ص ١٤٥٤ ا س ٩) . فان الزامر يمسك برئيس الجوقة ويجره ليحاكى أودوسوس وقد جرته اسقولا .

(١) مونيسقوس من خلقيس Mynniscos de Chalcis : كان الممثل الأول فى مسرحيات أسخيلوس الأخيرة . وقد ورد ذكره فى «حياة أسخيلوس» . — أما كليفيدس فورد ذكره فى «حياة سوفوقليس» . — أما فندارس الوارد ذكره هنا فشخص مجهول لنا .

(٢) سوسستراطوس ومناسثيوس كلاهما مجهول . — وأرسطو يقول هنا فى رده على خصوم المأساة إن فن الشاعر شىء ، وفن الممثل والالقاء (الحركات والأصوات الخ) شىء آخر : فالممثل الردىء قد يفسد بالقائه أجمل ملحمة كما كان يفعل سوسستراطوس أو كما كان مناسثيوس يغنى . وإذن فسوء الالقاء يتعلق بالمأساة وبالملحمة على السواء ، وإذن فالحجة ها هنا غير قائمة .

أضف إلى هذا أن المأساة ، حتى بغير الحركات ، تأتى بنفس الأثر الخاص بها ، شأنها شأن الملحمة ؛ لأنه من مجرد القراءة البسيطة يمكن أن تُرَى قيمتها بوضوح[1] . فاذا كانت تمتاز من سائر الوجوه ، فليس من الضرورى أن تكون لها هذه الميزة . وهى فعلا تمتاز ، لأنها تتضمن جميع مزايا الملحمة ، بل تستطيع أن تستخدم نفس الوزن[2] ، يضاف إلى هذا — وهو أمر ليس بهين — أنها تشمل الموسيقى والمنظر المسرحى ، وكلاهما وسيلة ممتازة لإحداث المتعة . وتمتاز المأساة كذلك بشدة الوضوح : سواء فى القراءة وعند التمثيل .

ولها أيضاً ميزة تحقيق المحاكاة تحقيقاً كاملا بمقدار[3] أقل ، إذ يفضل ب الناسُ ما هو محدد على ما هو منتشر فى زمان طويل ؛ ولنفترض ، مثلا ، أننا نقلنا « أوديفوس » سوفوكليس إلى أشعار مقدارها مقدار ما فى « الإلياذة » ! يضاف إلى هذا أن فى المحاكيات التى يقوم بها شعراء الملاحم (والدليل على هذا أن من الممكن أن نستخلص من أية ملحمة عدداً كبيراً من المـآسى)[4] وحدةً أقل (مما فى المـآسى) ، حتى إنهم لو لم يأخذوا غير حكاية واحدة ، فانهـا إما أن تعرض بإيجاز وتبدو فقيرة ، أو تتفق مع مدى اتساعها وتبـدو متخلخلة . ولكنى إنما أتحدث ها هنـا عن الحالة التى تكون فيها الملحمة مؤلفة من أفعال عديدة ، مثل « الإلياذة » وكذلك « الأوديسيا » ، فكلتاهما

(١) راجع الفصل السادس ص ١٤٦٠ ب س ١٨ .

(٢) يشاهد فى بعض المآسى أشعار من الوزن السداسى : كما فى « فيلوقطيطس » (٨٣٩ — ٨٤٢) ، «التراخينيات» (١٠٠١ — ١٠١٤ وغيرها) ، «الطرواديات» (٥٩٥ وما يتلوه) الخ .

(٣) أى أن قلة السعة فضل وميزة فى المأساة ، ولا يقصد بالسعة السعة المادية فحسب (طولها) ، بل وأيضا السعة الزمنية ، كما يظهر من الشاهد الذى يسوقه هنا ، وهو «أوديفوس» سوفوقليس و «إلياذة» هوميروس .

(٤) أى أن الوحدة متحققة فى المأساة أكثر منها فى الملحمة ، لأن الفعل فى المأساة يبدأ ويستمر فى خط متصل حتى النهاية أما فى الملحمة فتتشعب الحوادث وتكثر الاستطرادات ويتشتت الفعل . لكن ليس معنى هذا أن الملحمة خالية من الوحدة . كلا ! فينبغى أن تتوافر فيها الوحدة ، شأنها شأن أى أثر فنى جيد ، ولكن بنسبة أقل مما فى المأساة .

تحتوى على عدة أجزاء كل جزء له سعته كذلك ؛ وهذا لا يمنع أن تكون هذه القصائد أجود القصائد سبكاً وحبكاً وأن تكون محاكاة كاملة لفعل واحد .

فاذا كانت المأساة تتفوق إذن بكل هذه المزايا وبالطريقة التى تبلغ بها غايتها الخاصة (لأن هذه المحاكيات لا ينبغى أن تهيء لنا أية متعة كانت ، بل عليها أن تحقق المتعة التى أشرنا إليها من قبل [1]) ، فمن الواضح أن المأساة ، إذ تبلغ غايتها على النحو الأفضل ، يمكن عدُّها أعلى مرتبة من الملحمة [2].

وحَسْبنا هذا بياناً للمأساة والملحمة كما هما فى ذاتيهما ، ولأنواعهما وأجزائهما وعدد هذه الأجزاء والفوارق بينها ، والأسباب التى تجعل العمل الفنى ناجحاً أو غير ناجح ، وألوان النقد الممكنة وما ينبغى لها من ردود ... ...

---

(١) راجع الفصل الرابع عشر ص ١٤٥٣ ب س ١٠ . فالواقع أن المأساة والملحمة كلتيهما لها نفس الأثر ونفس الغاية .

(٢) المأساة أفضل منزلة إذن من الملحمة لأربعة أسباب : (ا) غنى العناصر التى تتركب منها ؛ (ب) تمثيلها أوفر حياة ، وموضوعا ؛ (ج) إيجازها فى المقدار (طولا وزمنا) ؛ (ء) زيادة الوحدة والتماسك .

(٣) بهذه الكلمات ينتهى البحث فى المأساة ، وبها ينتهى ما بقى لنا من كتاب «فن الشعر » لأرسطو ، وكان ينبغى أن يتضمن أيضا ، بحسب ما قاله أرسطو نفسه ها هنا (الفصل السادس ص ١٤٤٩ ب س ٢٠ — س ٢١) ، قسما ثانيا خاصا بالملهاة والايامبو .

كتاب أرسطوطالس
فى الشعر

نقل أبى بشر مَتَّى بن يونس القُنّائى

من السريانى إلى العربى

رموز :

م = مرجوليوث فى نشرته سنة ١٨٨٧ بلندن

ت = تكاتش فى نشرته سنة ١٩٢٨ بفينا

ص : مخطوط باريس برقم ٢٣٤٦ عربى

<   > : ما بينهما نقترح إضافته للتكملة أو الإيضاح

[   ] : مابينهما موجود فى المخطوط ونقترح حذفه

(   ) : علامات لزيادة الترقيم والإيضاح

بسم الله الرحمن الرحيم

كتاب أرسطوطالس فى الشعراء (١)

نقل أبى بشر متى بن يونس القُنائى ت ٣٢٨هـ

من السريانى إلى العربى

قال أرسطوطالس :

١

< موضوع صناعة الشعر ؛ الشعر والمحاكاة ووسائل المحاكاة >

إنّا متكلمون الآن فى صناعة الشعراء(١) وأنواعها ، ومخبرون أى قوة لكل واحد منها ، وعلى أى سبيل ينبغى أن تتقوم الأسمار والأشعار ، إن كانت الفواسيس(٢) مزمعة بأن يجرى أمرها مجرى الجودة ؛ وأيضاً من كم جزء هى ، وأيما هى أجزاؤها ؛ وكذلك نتكلم(٣) من أجل كم التى هى موجودة التى هى لها بعينها . و [نتكلم و] نحن متكلمون فى هذا كله من حيث نبتدئ أولا من الأشياء الأوائل .

١٤٤٧ ا ٨

١٠

فكل شعر ، وكل نشيد شعرى ينحى به : إما مديحاً ، وإما هجاء(٤) ،

---

(١) يقترح مارجوليوث أن تقرأ : « الشعر » ودليله أن ابن رشد قرأها كذلك . ولكن هذه الحجة غير قاطعة لأن ابن رشد لا يورد النص بحروفه كما سترى هنا .

(٢) الفواسيس = الشعر = ποίησις .

(٣) يقترح تكاتش : فى آخر .

(٤) مديح = فن المأساة (التراجيديا) = Tragédie = τραγῳδία

هجاء = فن الملهاة (الكوميديا) = Comédie = κωμῳδία

وهذه الترجمة الزائفة ذات نتائج خطيرة بالنسبة إلى فهم الكتاب كله . — ديثرمبو = Dithyrambe = διθυραμβοποιητική ؛ فقوله : ديثرمبو الشعرى ترجمة حرفية دقيقة لما فى اليونانى . — نحو أكثر : يصححها مرجوليوث : ننحو .

< و > إما ديثرمبو الشعرى ، ونحو أكثر أوليطيقس[١] ، وكل ما كان داخلا فى التشبيه ومحاكاة صناعة الملاهى من الزمر والعود وغيره . وأصنافها ثلاثة : وذلك إما أن يكون يشبه بأشياء أخر والحكاية[*] بها ، وإما أن تكون على عكس هذا : وهو أن تكون أشياء أخر تشبه وتحاكى ، وإما أن تجرى على أحوال مختلفة لا على جهة واحدة بعينها .

وكما أن الناس قد يشبهون بألوان وأشكال كثير <ة> أو يحاكون[٢] ذلك من حيث أن بعضهم يشبه بالصناعات ويحاكيها ، وبعضهم بالعادات ، وقوم أخر منهم بالأصوات : كذلك الصناعات التى وضعنا [و] : جميعها تأتى بالتشبيه والحكاية باللحن والقول والنظم ، وذلك يكون : إما على الانفراد ، وإما على جهة الاختلاط . مثال ذلك : أوليطيقى[١] وصناعة العيدان فانهما يستعملان اللحن و< الـ > تأليف فقط ، وإن كان توجد صناعات أخر هى فى قوتها مثل هاتين : مثال ذلك صناعة الصَّفْر[٣] تستعمل اللحن الواحد بعينه من غير تأليف ، وصناعة أداة الرقص أيضاً ، وذلك أن هاتين باللحون المتشكلة تشبِّه بالعادات وبالانفعالات أيضاً وبالأعمال أيضاً وتحاكيها .

أما بعضها[٤] فبالكلام المنثور الساذج أكثر ، أو بالأوزان : وتحاكى هى هذه : إما وهى مُخَالَطة ، وإما بأن تستعمل جنساً واحداً ، وبالأوزان التى هى بلا تسمية < إلى الآن >[٥]. وذلك أنه ليس لنا أن نسمى بماذا تشارك حكايات

---

(١) أوليطيقس = αὐλητικῆς : فن العزف على الناى .

(٢) ص: كثيراً ويحاكون.

(*) يقترح مرجوليوث : وتعمل الحكاية بها .

(٣) ص : الصعر — والصواب ما أثبتنا بالفاء المعجمة ، إذ فى اليونانى : οἷαν ἡ τῶν συρρίγγων : اى صناعة الصفر بالناى الريفى

(٤) أى بعض الصناعات التى تحاكى

(٥) ص : الا الارمه — وصوابها إما ما أثبتنا ، وإما : إلى الأزمنة (أى الحاضرة)، والوجه الأول أقرب ؛ والتحريف يستخرج من الرسم بسهولة ، إذ هو إملائياً أكثر منه معنويا .

وفى اليونانى : νῦν τοῦ . — ويقترح تكاتش : إلى (هذه) الأزمنة .

وتشبيهات شاعر < مثل س > وفرن[1] وكسانرخس والأقاويل المنسوبة إلى سقراط . ولا أيضاً إن جعل الانسان تشبيهه وحكايته بالأوزان الثلاثية ، أو هو[2] هذه التى تقال لها ألغاز ، أو شىء من هذه الأخر التى تجعل تشبيهه وحكايته لها على هذا النحو . غير أن الناس عندما يوصلون وزن صناعة الشعر يعملون الأوزان ويسمون بعضها : فن الغايا[3] [١٣١ ب] ، وبعضها فن الأفى[4] والتى لها أول وآخر ؛ وليس كالتى يعملون الشعر التى هى بالحكاية والتشبيه ، لكن التى يلقبونها المشتركة فى أوزانها .

وذلك إن عملوا شيئاً من[5] أمور الطب أو أمور الطبيعة بالأوزان فهكذا قد جرت عادتهم بالتلقيب[6] : وذلك أنه لا شىء يشتركان فيه : أوميروس وأنفادقلس[7] ما خلا الوزن . ولذلك أما ذاك فينبغى أن نلقبه شاعراً ، وأما هذا فالمتكلم فى الطبيعيات أكثر من الشاعر . وكذلك إن كان الانسان يعمل الحكاية والتشبيه عندما يخلط جميع الأوزان ، كما كان يعمل خاريمن[8] ، فانه كان يشبه قانطورس برقص الدستبند من جميع الأوزان : فقد يجب أن نلقبه شاعراً .

فمن قبل هذه كان حُدِّد هذا الضرب . وقد يوجد قوم يستعملون جميع التى وصفتُ : مثال ذلك فى اللحن والصوت الحلو أو الأوزان ، كصناعة

---

(١) ص : شاعر وقرب — وهو تحريف صوابه ما أثبتنا ، وهو الشاعر Sophron : Σώφρων : سوفرف من سرقوسة Syracuse صاحب محاكيات Mimes عاش فى القرن الخامس قبل الميلاد ، حاول أن يحاكى الواقع الحى قدر المستطاع فأبدع ذلك النوع .

كسانرخس : Xεναρχος = Xénarkus ، مؤلف حكايات ، مجهول تاريخ حياته .

(٢) يصححها م (— مرجوليوث) : أو هى .

(٣) ص : فمن الغايا . — وألغايا = ἐλεγεῖα — élégie : مرثية شعرية .

(٤) فى الآخر ! وفى الأصل اليونانى : وبعضها فى الآفوفويا (— ἐποποιια) — فى شعر الملاحم ؛ فلعلها : الآفى . (٥) ص : شىء .

(٦) ص : بالتقليب — وهو تحريف بتقديم حرف مكان الذى يليه .

(٧) = Empédocle .

(٨) خاريمن — Chérémon — Χαιρήμων شاعر ماس من القرن الرابع . — قوله : « كان » ، فى النص : كى ، فلعل صوابه كما اقترح م : كان .

الشعر الديثورمبي[١] والتي للناموس[٢] ، والمديح أيضاً والهجاء[٣] . وتختلف بأن بعضها مع الكل معاً ، وبعضها بالجزء .

فهذه أقول إنها أصناف الصنائع التي بها يعملون الحكاية والتشبيه .

٢

< اختلاف ضروب الشعر باختلاف موضوعاته >

١٠ ولمـا كان الذين يحاكون ويشبّـهون قد يأتون بذلك بأن يعملوا العمل الارادى ، فقد يجب ضرورةً أن يكون هؤلاء إما أفاضل ، وإما أراذل (وذلك أن العادات والأخلاق مثلا هي تابعة لهذين فقط) وذلك أن عاداتهم وأخلاقهم بأجمعهم إنما الخلاف بينها بالرذيلة والفضيلة ونأتي بالحكاية والتشبيه إما الأفاضل وإ [لا] ما [و] الأر< ا >ذل ، وإما من كانت <له> حال في ذلك < كحالنا > كما يشبه المصوّرون في صنائعهم : أما الأخيار منهم للأخيار ، والأشرار ، كما < أنه > أما < فولوغنوطس[٤] فقد حاكى الأفاضل ، وأما >[أن] فاوسن[٥] <فقد> حاكى الأشرار وشبه ، وأما ديونوسيوس <فقد> كان يشبه ويحاكى < حسب > الشبيه[٦] . فظاهرٌ بَـيّن أن يكون كل تشبيه وحكاية من التي وصفت .

---

(١) ص : الى سورمى — وهو تحريف من الناسخ واضح .

(٢) فى اليونانى : καὶ ἡ τῶν νομων ؛ وكلمـة νόμος المستعملة هنا لها معنيان : (١) الناموس ، القـانون ، الشريعة ، السـنة ؛ (٢) اصطلاح موسيقى يدل على النغمة الخاصة التي منها خمسة أنواع : اللحن الافريجى والليدى والايونى والأيولى والدورى . والمعنى الثانى هو المقصود هنا ، وقد اختلط الأمر على المترجم (العربى أو السريانى أو كليهما) ففهم منه الأول . وهذا النوع (النوموس) غالباً سداسى الوزن .

(٣) المديح = المأساة ، التراجيديا ؛ الهجاء = الملهاة ، الكوميديا .

(٤) Παλύγνωτος = Polygnote من ثاسـوس (فى القرن الخامس) ، صـديق سيمون Cimun ابن ملتيادس ، وأكبر مصورى القرن الخـامس فى غالب الظن ؛ زين الليسكيه Lesché فى دلف .

(٥) Παύσων = Pauson = وكان معـاصراً لأرستوفانس الذى سخر منه فى ملهاته : Acharn (بيت رقم ٨٥٤) . وديونوسيوس = Dionysius = Διονύσιος من قولوفون .

(٦) أى على حسب الواقع .

وكل واحد واحد من الأفعال الإرادية لها هذه الأصناف والفصول ، وأن تكون الواحدة تشبه بالأخرى وتحاكيها بهذا الضرب .

وذلك أنه فى الرقص والزمر وصناعة العيدان قد يوجد هذه أن تكون غير متشابهة ، ونحو الكلام والوزن المرسل — مثال ذلك أما أوميروس فالفاضل[١] ، وأما قالاوفون[٢] فالأشياء الشبيهة ، وإما الجيمن[٣] المنسوب إلى ثاسيا[٤] ، وهو الذى كان أولاً يعمل المديح[٥] ، ونيقوخارس[٦] المنسوب إلى < د > الادى[٧] الذى كان يحاكى الأرذل ، وكذلك ونحو هذه الداثورامبوس[٨] و < الـ > نواميس[٩] كما يشبه الانسان ويحاكى هكذا لقوقلوفاس طيموثاوس وفيلوكسانس[١٠] .

وبهذا الفصل بعينه الخلافُ الذى للمديح عند الهجاء[١١] : وهو أنه أما تلك فبالأراذل ، وأما هذه فكانت تشبه بالأخيار وإياهم كانت تحاكى .

---

(١) ص : فالقادل — وهو تحريف واضح ، كما يظهر من اليونانى صوابه ماأثبتنا .

(٢) ص : مالاوفرب — وهو تحريف ظاهر ، لأنه Κλεοφῶν = Cléophon — وهو مؤلف مجهول .

(٣) ص : الحتمى — وهو Hégémon = Ἡγήμων .

(٤) = Thasos = Θάσος .

(٥) المديح : ترجمة هنا لكلمة Παρῳδία = Parodie وهى محاكاة هزلية لقطعة من الشعر .

و كلمة : أولا ، بمعنى : كان أول من عمل الباروديات .

(٦) = Nicocharés = Νικοχάρης ووهو شاعر هزلى حوالى سنة ٣٨٨ .

(٧) دالادى Δειλιάδα وهذا عنوان كتاب نيقوخارس الذى عارض به الالياذة ؛ والكلمة من δειλοί أى «الجبناء» أى : «ملحمة الجبناء»

(٨) ص : الى لثورامى — وهو تحريف كما أشرنا من قبل .

(٩) راجع تعليق ٣ الصفحة السابقة .

(١٠) أى : يمكن أن يحاكى فيها الناس كما صنع طيموثاوس وفيلوكسانس فى (مؤلفيهما) «القوقلوفاس» . و «القوقلوفاس» = Le Cyclope

(١١) المديح = المأساة = tragédie ؛ الهجاء = الملهاة = Comédie

٣

< اختلاف ضروب الشعر باختلاف طريقة المحاكاة >

وأيضاً الثالث لهذه الفصول ومنها هو أن نشبه بكل [١٣٢ أ] واحد واحد من هذه . وذلك أن فى هذه أيضاً التشبيهات والحكايات هى هى بأعيانها : أما أحياناً فمن حيث يوعدون التشبيه إما بشىء آخر يكون ، كما كان يفعل أوميروس ، أو إن كان مثله الذى لا خلاف فيه أيضاً .

وجميع الذين يعملون ويفعلون الذين يشبّهون ويحاكون يأتون بتشبيههم وحكاياتهم كما قلنا منذ الابتداء بهذه الفصول والأصناف الثلاثة ، وبهذه فمن الضرورة حتى يكون أما ذاك فهو يشبه ويحاكى واحدٌ بعينه أما بأوميروس سوفقلس : وذلك أن كليهما يشبهان ويحاكيان الأفاضل ، وأما هذا فيشبهونه ويحاكونه شيعةُ أرسطوفانس ، من قِبَل أنهم كأنهم ويعملون ويفعلون كاثنيهما .

ومن ها هنا قال قوم إن هذه تلقب أيضاً دراماطا ، من قِبَل أنهم يتشبهون بالذين يعملون . ولذلك صار أهل ادرياس [1] هم متمسكون بالمديح والهجاء . أما الهجاء بحسب ما ظن < أهل ميغارا وكذلك > فهذه التى ها هنا كما أنه ما كان قِبَلهم ولاية الجماعة والتدبير ، والتى كان الذين من سيقليبا[2] يقولون إنها موجود < ة > ، كما كان يفعل افيخارموس[3] الشاعر وهو الذى كان أقدم كثيراً من كيونيدس وماغنس ، من حيث كانا أعطيا الرسوم عندما كانا يستعملان الاقرار من أسماء المديح التى فى فالوفونيسوس[4] وذلك أنه أما ذانك < فقد > لقبا

---

(١) كذا ! والمقصود : الدوريون Doriens : ولكن المترجم رسمها كما فى اليونانى Δωριεῖς . — وم يصححها : دارياس .

(٢) = صقلية = Σικελία

(٣) = Epicharme = Ἐπίχαρμος من صقلية شاعر فيلسوف ازدهر حوالى نهاية القرن السادس وأوائل القرن الخامس . وكيونيدس Chionides من أثينا : شاعر هزلى حوالى سنة ٤٨٨ — ٤٦٠ أضفى على التهريجات الميغارية طابعاً فنياً

وماغنس من إيكاريا Magnès d'Icarie شاعر هزلى حوالى سنة ٤٠٠ يقال إنه أول من أحرز النصر بملهاة .

(٤) ص : فالوفونيهوس = ἐν Πελοποννήσῳ أى فى البلوبونيز .

القرى[1] <بلقب> قوماس[2]، وأما ديموسوس[3] فلقب أهل أثينية المهجوِّين مِنْ قِبَل أنهم كانوا ممتهنين مستخف < ـاً > بهم من أهل القرى .

أما أصناف التشبيه والحكاية وفصولها وكميتها وأيّما هى ، فهى هـــذه التى قيلت .

٤

< نشأة الشـــعر وأجناسُه >

ويشبه أن تكون العلل المولِّـدة لصناعة الشعر التى هى بالطبع : علتان . والتشبيه والمحاكاة مما ينشأ مع الناس منذ أول الأمر وهم أطفال . وهذا مما يخالف به الناسُ الحيواناتِ الأخر ، مِنْ قِبَل أن الانسان يشبه ويستعمل المحاكاة أكثر ويتتلمذ ويجعل التلمذات بالتشبيه والمحاكاة للأشياء المتقدمة والأوائل ، وذلك أن جميعهم يسرُّ[4] ويفرح بالتشبيه والمحاكاة.

والدليل على ذلك هذا ، وهو الذى يعرض فى الأفعال أيضاً ، وذلك أن التى نراها وتكون رؤياها[5] على جهـــة الاغتمام فإنا نسرُّ[4] بصورتها وتماثيلها ؛ أما إذا نحن رأيناها كالتى هى أشد استقصاءاً — مثـــال ذلك صُوَر وخلق الحيوانات المهينة المائتة .

والعلة فى ذلك هى هذه : وهى أن إرباب[6] التعليم ليس إنما هو لذيذاً لفيلسوف فقط ، لكن لهؤلاء الأخَـر على مثال واحد ، إلا أنه من أنهم يشاركنه مشاركة يسيرة . فلهذا السبب يسرُّون إذا ما هم رأوا الصور والتماثيل ، من قبل أنه يعرض أنهم يرون فيتعلمون ؛ وهو قياس ما لكل إنسانٍ إنسانٍ ، مثال ذلك أن هذا ذاك من قِبَل أنه إن لم يتقدم [١٣٢ ب] فيرى ليس يعملُ للذى شبه ،

---

(١) ص : القوى .

(٢) = κῶμαι

(٣) = δήμους

(٤) ص : نشر

(٥) ص : روساها (كذا!) ؛ ويصلحها م : روياها ، وتكاتش : رؤيتها .

(٦) من أرب بمعنى : زاد ، نمى . — — وقد أخطأ كل من مرجوليوث وتكاتش بتصويبها هكذا : ان [ان]باب التعليم .

لكن من أجل الفعل والتفعل ، أو للمواضع أو من أجل علة ما مثل هذه .

وأما بالطبع فلنا أن نتشبه بالتأليف واللحون (وذلك أنه أما أن الأوزان مشابهات الألحان ، فهو بَـيِّن) للذين هم مفطورون على ذلك منذ الابتداء ، وخاصة أنهم ولدوا صناعة الشعر من حيث يأتون بذلك ويمنعون قليلا قليلاً ، وولدوها من الذين ألفوها دفعةً ومن ساعته .

وانجزأت بحسب عادتها الخاصية ، أعنى صناعة الشعر . وذلك أن بعض الشعراء ومَنْ كان منهم أكثر عفافاً يتشبهون بالأعمال الحسنة الجميلة وفيما أشبه ذلك ، وبعضهم ممن قد كان منهم أرذل عندما كانوا يهجون أولاً الأشرار كانوا يعملون بعد ذلك المديح والثناء لقوم آخرين أشرار .

غير أنه ليس لنا أن نقول فى إنسان قبل أوميروس إنه عمل مثل هذه الصناعة من صناعة الشعراء ؛ وإلا قد كان شعراء أخر كثيرون[1] غير أن [من] أوميروس هو المبدأ ، مثـــال ذلك مارغاتس والنسق[2] والحـــارية ما من هذه التى هى هكذا التى أتى بها الوزن ، كما أتى بيامبو ، ولذلك ما لقب مثل هذا الوزن إيامبوس ، وبهذا الوزن كانوا يتهاونون بعضهم ببعض [وصار القدماء] وصار من القدماء بعضهم شعراء فى الفن إيامبو والفن المسمى بأوريقا[3] .

كما أن الشاعر فى الأشياء الفاضلة[4] المجتهدة خاصة إنما كان أوميروس وحده فقط (وذلك أنه هو وحده فقط إنما عمل أشياء أحسن فيها ، لكن قد عمل التشبيهات والحكايات المعروفة بد < را > ماطيقيا[5]) وهكذا هو أول [يا] من أظهر شكل صناعة هجاء ليس فيه الهجاء فقط ، لكن فى باب الاستهزاء

---

(١) ص : كثيرين . (٢) ل ا ل ل : كذا فأصلحناه كما فى اليونانى ، إذ فى اليونانى : (مثال ذلك « مارجيتس » وما أشبهها من قصائد فيها يتبدى أيضاً على وفق الموضوع الوزن المعروف بالايامبوس) .

و « مارجيتس » Μαργίτης = Margitès قصيدة تنسب إلى هوميروس .

(٣) = البطولى = ἡρωϊκή

(٤) تحتها : الحريصة .

(٥) = δραματικας أى التشبيهات الدرامية .

والمطانزة(*)، فانه عمل فيها النشيد المسمى باليونانية دراماطا، ذلك أن< مارغيطا >(1) حالها حال يجرى مجرى التسقيم : فكما أن « ايليادا » غير(2) التبكيت(3) والمسماة « أودوسيا » غير المدحات ، كذلك هذا غير(2) أبواب الهجاء . 1449 أ

ولما ظهر أمر مذهب اهجاء والمديح ، ومذهب الهجاء والذين نَحَوْا وقصدوا به بصناعة الشعر كلتا(4) هاتين بحسب خصوصية الطبع بعضهم كانوا يعملون مكان المذهب من الشعر المسمى ايامبو أبواب الهجاء ، وبعضهم كانوا يعملون مكان هذه التى للمسماة أفى(5) أبواب المديح ، وصاروا معلِّمين لذلك من قبل أنه قد كانت هذه أعظم كثيراً وأشرف فى شكل هذه . فانه أن يعمل هو هو مبدأ الصناعة المديح وبالأنواع على الكفاية . وذلك أنه إما أن يكون بأنك تجيبنّ بهذه ، أو يكون عند كلتيهما بنسبة أخرى . 5

فلما حدثت منذ الابتداء ونشأت دفعةً (هى وصناعة الهجاء أيضاً : أما تلك فعندما كانت تبتدئ من العلل الأول التى للمذهب المسمى الديثورمبو(6) وأما هذه المزبورة(7)، وهذه [هى] الثانية (+)) فى كثير من المدائن [33 أ] إلى الآن) أحدث النموّ والتربية قليلا قليلا من حيث قد كانت قديمة، كما أنه ظهرت أيضاً هذه التى هى الآن وعندما غيرت من تغايير كثيرة وتناهبت عند ذلك صناعة المديح مِنْ قبل أنه قد كانت الطبيعة التى تخصها . وأما تلك فلأكثر المنافقين والمرائين فمن واحد للاثنين(8) . 10 15

(*) المطانزة: السخرية .

(1) ص : هارلسلويا — وهو تحريف من الكلمة التى أثبتناها : مارغيطا —

(2) ص : عند — والتصحيح فوقها (3) ص : البكس (!) ويقترح م : التركيب.

(4) ص : كلتى .

(5) أى الملاحم ، من ἔπος .

(6) ص : ايثورمبو .

(7) نسبة إلى عضو التذكير فى الرجل وهو φαλλός فى اليونانية وقد كان رمزاً على الولادة يحمل فى أعياد باخوس (ديونيسيوس) .

وقد أخطأ كل من تكاتش ومرجوليوث فقرآها : «المزورة» — ولا معنى لها هنا ولا صلة لها بالأصل اليونانى وهو: τά φαλλικά

(+) يقرأها تكاتش : الثابتة .

(8) فى الأصل اليونانى : نمت المأساة شيئاً فشيئاً: إذ نمى كل ما ينتسب إليها انتساباً واضحاً ، وبعد عديد من التطورات ، ثبتت لما أن بلغت طبيعتها الخاصة . =

و < إسخيلوس كان > أول من أدخل هذه المذاهب التى للصفوف وللدستبند . وهو أيضاً أول من أعد مذاهب الجهادات . وأيضاً أول من أظهر هذه الأصناف من اللهو واللعب كان سوفوقلس . وأيضاً هو أول من أظهر من النشائد[1] الصغـــار عظم الكلام والضجيج[2] والرَّهْج فى الكلام والمقولات الداخلة فى باب الاستهزاء والهزل . وعمل ذلك بأن غير شىء من شكل الفن[3] المسمى سطاورقو[*] ، وإما بالأخـَرة وبالابطاء فاستعملوا العفة .

وهذا الوزن من الرباعية التى ليامبو . وأما منذ أول العمل فكانوا يستعملون رباعية الوزن بسبب الرقص المعروف بساطوراى ، لكيما يتشبه به الشعر أكثر و [ما] عندما كانت تنشأ مقولة وكلام فالطبيعة كانت تجد وزنها ، ولاسيما من قبل أن الوزن يعمل الأجزاء أنفسها[4] وقد نجارى بعضنا بعضاً بالمخاطبة والمكايلة ، دليل هذه السبيل المسماة ايامبو منذ قط[5] ، وأما الوزن فأقل[6] ذاك وعندما ينحرف عن التأليف الجدلى ؛ وأيضاً أكثر الكلام والمخاطبة الرافع[7] .

وهذه الوحيدات الأخر إنما تقال نحو التخييل[8] والحسن فى الاقتصاص لكل واحدة واحدة .

= واسخيلوس كان أول من زاد الممثلين من واحد إلى إثنين ، وقلل من أهمية الكورس وجعل المقام الأول للحوار . وأما سوفوقليس فقد زاد عدد الممثلين إلى ثلاثة وأمر برسم المناظر » .

(١) النشائد = (ἐκ) ἰαμβος = الأساطير .

(٢) ص : صجيج والرهج ؛ والصواب ما أثبتنا . — والرهج : الشغب .

(*) ص : سطاورورا ! — وفى اليونانى : σατυρικοῦ .

(٣) ص : الفى !

(٤) ص : الاخرا اد سغها . — ويقترح م : لنفسها .

(٥) غير واضحة المعنى . (٦) يقرأها م وتكاتش : فاقلب . مع أنها فى النص كما أثبتنا ، وكما يقتضيه الأصل اليونانى ؛ ولا داعى لمحاولة إصلاحها كما فعل م : فأقل من .

(٧) ف : الدافع النافع .

(٨) كذا ! ولعلها : التجميل . — ص : الوحيادات : فى اليونانى : ἐπεισοδίων أى الحوادث العرضية وقد ترجمناها من قبل : الدخائل . ويصححها م : الوحيدات .

< الكوميديا والهزلى ومراحل الكوميديا الأولى ؛ المقارنة بين المأساة والملحمة >

ومذهب الهجاء هو كما قلنا : [هى] تشبيه ومحاكاة الذين دنوا (١) ٣٠
وتزيفوا وليس فى كل شر ورذيلة ، لكن إنما هى شىء مستهزأ فى باب ما هو
قبيح ، وهى جزء مستهزئة . وذلك أن الاستهزاء هو زلل ما وبشاعة (٢) غير ذات
صعوبة ولا فاسدة ، مثال ذلك وجه المستهزئ هو من ساعته بشع قبيح ، ٣٥
وهو منكر بلا ضغينة (٣) .

فأما العاملون لصناعة (٤) المديح ، و من أين نشأوا وحدثوا ، فلست أظن
أنه يغبا أمرهم فى ذلك ولا يهمل وينسى (٥) . فأما صناعة الهجاء فانه لما كانت ١٤٤٩ب
غير معتنى بها ، فانها أنسيت وغبا أمرها منذ الابتداء. وذلك أن صفوف الرقاصين
والدستبند من أهل الهجاء من حيث إنما أطلق ذلك [أو] الوالى على أثينية بالأخرة ،
غير أن العمل بذلك إنما كان مردوداً إلى اختيارهم وإرادتهم من حيث كان لهم
من جهة شكل ما [١٣٣ ب] أن يعدوا ممن كان من شعرائها (٦) وكانوا يذكرون .
وبعض الوجوه الذين أعطوا إما بسبب تقدمة الكلام أو من كثرة المرائين
والمنافقين (٧) ، فان جميع من كان مثل هؤلاء لم يعرفوا (٨) . والعمل للقصص ٥
والخرافات هو أن ننزل جميع الكلام الذى يكون بالاختصار . ومنذ قديم الدهر

---

(١) ص : الى تووبوا ويربعا ! ويقرأها م : أكبر تزوراً وتزيفاً — ونرى نحن إصلاحها كما ترى : الذين دنوا وتزيفوا . ويقابلها فى اليونانى : φαυλοτέρων = الأراذل .

(٢) ف : من باب الاستعداد ، أظنه يريد : قلة الحياء .

(٣) ف : أظنه : بلا حياء . — ويصححها م هكذا : «صعوبة» ! ، ولا محل له .

(٤) ص : لصناعية !

(٥) ص : ويسا !

(٦) ص : يعدون ... من سرا لها ! — وقد أراد م إصلاحها : منشداتها ، ولكن صححها تكاتش : من شعرائها ، وهذا هو الأصوب .

(٧) ص : المرايين والمنفقين .

(٨) ص : يعرفون .

أيضاً عندما أتى بها من سيقليا . وكان أول من أنشأها وأحدثها بأثينية قراطس[1]
فان هذا ترك النوع المعروف بالامباقيا[2] ، وبدأ أن يعمل الكلام والقصص .

والتشبيه والمحاكاة للأفاضل صارت لازمة لصناعة الشعر المسماة أفى[3] ١٠
فى صناعة المديح إلى معدن ما من الوزن مزمع القول وكون الوزن بسيطاً وأن
يكون عهود — فان هذه مختلفة ؛ وأيضاً فى الطول : أما تلك فهى تزيد خاصة
أن تكون تحت دائرة واحدة شمسية ، أو أن تتغير قط قليلا ؛ وأما عمل الأفى[3]
فهو غير محدود فى الزمان ؛ وهذا هو مخالف ، على أنهم كانوا أولاً يفعلون
هذا فى المدحات على مثال واحد وفى جميع الأفى[3] . ١٥

وأما الأجزاء : أما بعضها فهذه ، ومنها هى خاصة بالمدحات . ولذلك
كل من كان عارفاً من صناعة المديح تلك التى هى حريصة ، وتلك التى هى
مزيفة ، فانه يكون عارفاً بجميع هذه الصغار : أما منها يصلح لعمل[4] الأفى
فى صناعة المديح ، وأما التى تصلح لهذه فليس جميعها يصلح لعمل الأفى .

٦

< تعريف المأساة وعناصرها >

وأما التشبيه والمحاكاة الكائنة بالأوزان السداسية، فنحن قائلون < فيها > ٢٠
بالأخرَة ، وكذلك فى صناعة الهجاء بِعقِب لذلك <ولنتكلم عن المأساة مبتدئين>
مما قيل الحد الدال على الجهة .

فصناعة المديح هى تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الحريص والكامل التى
لها عِظَم ومدار فى القول النافع ما خلا كل واحد واحد من الأنواع التى هى ٢٥
فاعلة فى الأجزاء لا بالمواعيد . وتعدّل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف ؛
وتنقى وتنظف الذين ينفعلون . ويعمل : أما لهذا فقول النافع له لحن وايقاع
وصوت ونغمة ، وأما لهذا فنجعله أن تستتم الأجزاء من غير الأنواع التى يسبب

---

(١) قراطس = κράτης

(٢) = ἰαμβικὴ

(٣) أفى = الملحمة = ἐποποιία

(٤) ص : العمل — وهو تحريف ظاهر .

الأوزان . وأيضاً عندما يعدون أجزاء التى[١] تكون بالصوت والنغمة يأتون بتشبيه ومحاكاة الأمور .

فليكن أولا من الاضطرار جزء ما من صناعة المديح فى صفة جمال وحسن الوجه[٢] . وأيضاً ففى هذه عمل الصوت [١٣٤ أ] والنغمة والمقولة ؛ وبهذين يفعلون التشبيه والمحاكاة . وأعنى بالمقولة تركيب الأوزان نفسه . وأما عمل الصوت والنغمة للقوة الظاهرة التى هى معنية بجميعه من قبل أنه تشبيه ومحاكاة للعمل ونقيضها من قوم يقتضون التى تدعو الضرورة إليها ، مثل أى أناس يكونوا فى غاياتهم واعتقاداتهم (وذلك أن بهذه نقول إن الأحاديث تكون ، وكم هى ، وكيف حالها). وعلل* الأحاديث والقصص[٣] اثنتان : هما العادات والآراء ، وأن بحسب توجد الأحاديث والقصص من حيث تستقيم كلها بهذين وتزلّ بهما. وخرافة[٤] الحديث والقصص هى تشبيه ومحاكاة ، وأعنى بالخرافة وحكاية الحديث تركيب الأمور . وأما العادات فبحسب ما عليه ويقال المحدثين والقصاص الذين يُرَون كيف هم ، أو كيف هى فى آرائهم ، ويرون كيف هم فى أدائهم[٥] .

وقد يجب ضرورةً أن تكون جميع أجزاء صناعة المديح ستة أجزاء بحسب أى شىء كانت هذه الصناعة ؛ وهذه الأجزاء هى : الخرافات ، والعادات والمقولة ، والاعتقاد ، والنظر ، والنغمة الصوت[٦] . والأجزاء هى الذين يشبهون أيضاً ويحاكون اثنان فيما يشبهون به ويحاكونه ، وفى آخر ما يشبهون به ثلاثة ، ومن هذا < وهذه >[٧] التى يستعملها فانه يستعمل أنواع هذه كيف جرت

---

(١) ص : احر الى . ويقرأها م وت (= تكاتش) : اخر التى تكون ...

(٢) جمال وحسن الوجه = المنظر المسرحى = Spectacle .

(٣) ص : أتنتا .

(٤) ص : خرفة .

(٥) يصححها أو يقرأها ت : أدلتهم ، والنص كما أوردناه .

(٦) الخرافة = μῦθος ؛ العادات = ἤθη ؛ المقولة = λέξις ؛ الاعتقاد = διάνοια ؛ النظر = ὄψις ؛ النغمة الصوت = μελοποιία .

(٧) تنقص كلمة لم نستطع قراءتها لما عليها من ورق سميك ؛ ولكن أثبتها ت كما أوردناها .

الأحوال ، وذلك < أنك حكيت >[1] كل عادة وخرافة ومقولة وقنية[2] والرأى هذه حالها .

١٥ وأعظم من قوام الأمور من قبل أن صناعة المديح هى تشبيه[3] وحكاية لا للناس ، لكن بأعمال ، والحياة < والسعادة >[4] هى فى العمل ، وهى أمرٌ هو كمال ما وعمل ما . وهم إما بحسب العادات فيشبهون كيف كانوا ، واما بحسب الأعمال فالفائزين ، أو بالعكس . وإنما يقصون ويتحدثون لكيما يشبهون ٢٠ بعاداتهم ويحاكونها ؛ غير أن العادات يقتصونها بسبب أعمالهم حتى تكون الأمور [والأمور] والخرافات آخر صناعة المديح ؛ والكمال نفسه هو أعظمها جميعاً .

وأيضاً من غير العمل لا تكون صناعة المديح ؛ وأما بلا عادة فقد تكون ، ٢٥ من قبل أن مديحات الصبيان[5] أكثرها بلا عادة[6] ، وبالجملة الشعراء الأخر هم بهذه الحال ، كالحال فيما كان عن زوكسيدس[7] المكتتب عندما دونه [١٣٤ ب] إلى فولجنوطس[8] من قبل أن ذاك رجل قد كان يثبت عادات جياداً خيرة ؛ وأما ما دوّنه زوكسيدس فليس فيه[9] عادة ما .

وأيضاً إن وضع إنسان كلاماً ما فى الاعتقاد والمقولة والذهن ومما تركيبه ٣٠ تركيباً حسناً ، فانه ليس يلحق ألبتة أن يفعل ما كان . فما تقدم فعلى صناعة المديح لكى يكون التركيب الذى يؤتى فى هذا الوقت أقل من التركيب الذى كان يكون إذ داك بكثير . فهكذا كان استعمال صناعة المديح ، أعنى أنه قد كان لها الخرافة وقوام الأمر . وقد كان مع هذين لما كان منها عظيم الشأن

---

(١) غير واضح لخرم ولوجود ورق سميك فوقه ؛ ويقول م : لعلها : أنه قد يحوى .
(٢) فى اليونانى : μέλος = غناء .
(٣) بغير ياء فى الأصل .
(٤) خرم فى المخطوط .
(٥) الصبيان : فى اليونانى νέων ؛ يقصد : المؤلفين المحدثين .
(٦) ص : إعادة — وهو تحريف ظاهر .
(٧) زوكسيدس = زاوكسيس = Ζεῦξις = Zeuxis وفى المخطوط : عربيا وكسيدس ! — وقوله «المكتب» تقابل فى اليونانى γραφέων
(٨) فولجنوطس = Polygnote = Πολύγνωτος
(٩) عادة = خلق = Caractère = ἦθος — وفى النص : وكسيدس .

تعزية ما وتقوية للنفس ، غير أن أجزاء الخرافة : الدوران ، والاستدلال[١] .

وأيضاً الدليل على أن الذين يبتدئون [٢] بالعمل[٣] هم أولاً يقتدرون ٣٥
على الاستقصاء فى العمل أكثر من تقويم الأمور .

كما أن الشعراء المتقدمين مثلا المبدأ والدليل لهم على ما فى النفس هما الخرافة التى فى صناعة المديح ، والثانية العادات. وذلك أن بالقرب[٤] هكذا هى التى فى الرسوم والصورة ، وذلك أنه < مثل > دهن إنسان الأصباغ الجياد التى تعدل التصوير ١٤٥٠ب
بدهن مكلف فانه < لا يسر[٥] بها كما > يسر ببهاء الأصنام والصور التى نعملها .
كما تنفع وتلذ حكاية عمل الذى تشبيه يرون الذين يحدثون ويقصون جميع الأخبار والأمور .

والثالثة الاعتقاد . وهذا هو القدرة على الأخبار أيمّا هى الموجودة والموافقة كما هو فعل السياسة والخطابة ؛ < فان الشعراء >[٦] الأوائل كانوا يعملون غير ٥
ما يقولون على مجرى السياسة ، <أما> الذين فى هذا الوقت فعلى مجرى الخطابة .

والعادة التى هذه هى حالها هى التى تدل على الإرادة مثل أى شىء هى ، ولذلك أنه ليس من عادتهم ذلك فى الكلام الذى يخبر به الانسان شىء ما ، ويختار أيضاً أو يهرب الذى يتكلم الاعتقاد والتى بها يرون < ما > يكون كما ١٠
هو موجوداً وكما ليس هو موجوداً ، وكما يرون < الأمور الكلية > .

والرابعة هى أن الكلام هو[٧] المقول ، وأعنى بذلك ما قيل أولاً والمقولة

---

(١) الدورات = περιπέτειαι ومعناها : الانتقال المفاجىء من حال إلى حال مضاد ؛ حادث مفاجىء ؛ وتستعمل بالنسبة إلى المسرحيات بمعنى دور مفاجىء = péripétie . — الاستدلال = ἀνάγνωρισις = تعرف شىء ما .

(٢) ص : نعبدون !

(٣) هنا ترجمة حرفية خطأ ، والمقصود : بالشعر : ποιεῖν وقد ترجم الكلمة بأحد معانيها غير المقصود هنا .

(٤) بالقرب : أى تقريباً .

(٥) خرم . أصلحهم هكذا : «فانه < لا > يسر ببهاء الأصنام...»، ولكن الخرم طويل لا يقتصر على الحرف «لا» ؛ ولهذا افترضنا ما أثبتناه فهو الأنسب .

(٦) ص : «على ...» ويقترح م : على ذلك . وما افترضناه أليق بالنص .

(٧) الكلام هو المقول : غير واضحة تماماً لخرم وورق ملصق فوقه وفى ت : الكلام هى مقول .

التي بالتسمية هي تفسير للكلام الموزون وغير الموزون الذي قوته قوة واحدة[١].

١٠ وأما الذي لهذه الباقية فصنعة الصوت هي أعظم من جميع المنافع . وأما المنظر فهو مـُغـْـر[٢] للنفس، غير أنه بلا صناعة، وليس ألبتة مناسباً[٣] لصناعة الشعراء ، من قبل أنه قوة صناعة [١٣٥ أ] المديح وبغير الجهاد وهي من

٢٠ المنافقين[٤] . وأيضاً[٥] بما في عمل صناعة الأوثان هي أولى بالتحقيق عند البصر من صناعة الشعراء .

٧

< مدى الفعل >

فاذ قد <حـُدِّدت>[٦] هذه الأشياء، فلنتكلم بعدها مثل أي شيء هو قوام الأمور، من قبل أن هذا مقدم وهو أعظم من صناعة[٦] المديح .

٢٥ وقد وصفنا صناعة المديح أنها استتمام وغاية جميع العمل والتشبيه والمحاكاة ، وأن لها[٧] عِظَماً ما وهي كلها وأن ليس لها شيء من العظم[٨] . والكل هو [إ] ما له ابتداء ووسط وآخر ؛ والمبدأ هو ما كان إما هو فليس من الضرورة مع الآخر . وأما مع الآخر فمن شأنه أن يكون ليكون مع هذا . وأما الآخر

٣٠ فبالعكس ، أعني أما هو فمن شأنه أن يكون مع آخر من الاضطرار أو على أكثر الأمر ؛ وأما بعده فليس شيء آخر . وأما الوسط فهو مع آخر ، ويتبعها آخر أيضاً .

---

(١) غير واضح في المخطوط .

(٢) ص : مغرى ؛ ويقرأها ت : مغزى .

(٣) ص : مناسب .

(٤) المنافقون = المراؤون = الممثلون .

(٥) قرأها ت : «وأيضاً تمام عمل» ... وليس هكذا في المخطوط ولا يقتضيه النص .

(٦) خرم في المخطوط . وأثبتناه عن ت .

(٧) ص : عظم .

(٨) ترجمة الأصل اليوناني : ولها عظم ، لأن الشيء يمكن أن يكون تاماً وليس له عظم .

ومن الآن الذين هم يقومون هم[1] إيجاد من حيث يبتدئ به توجد ، ولا أين يجعل آخر الأمر يجد ، بل إنهم يستعملون الصور والخلق التى قيلت .

وأيضاً على الحيوان[2] الخير وكل أمر لايتركب شيء . وليس إنما ينبغى أن تكون هذه فقط منتظمة مرتبة ، لكن قد ينبغى أن يكون العظم لا أىّ عظم اتفق ، من قبل أن معنى لا وجود إنما يكون بالعظم والترتيب . ولذلك ليس حيوان ما صغير هو جيد (وذلك أن النظر هو مركب لقرب الزمان الغير محسوس) من حيث يكون ليس فى الكل عظيم (وذلك أن النظر ليس يكون معاً ، لكن حالها حال تجعل الناظرين واحداً وكلا[3] ؛ وذلك من النظر مثلا ، مثل أن يكون الحيوان على بعد عشرة آلاف ميدان) حتى يكون كما يجب على الأجسام وعلى الحيوان أن يكون عظم ما . وهذا نفسه يكون سهل البيان . وبهذا نفسه يكون فى الخرافة أيضاً طول ويكون محفوظاً[4] فى الذكر .

وأما الطول نفسه فحده نحو الجهاد والاحساس الذى للصناعة ، وذلك أنه إن كان كل واحد من الناس قد كان يجب أن يعمل بالمديح الجهاد نحو ثلاث ساعات المساء ، لقد كان يستعمل الجهاد قلا فسودرا[5] كما من عادتنا أن نقول فى زمان ما ومتى . ولما كان لطبيعة الأمور قد يظن أنه يوجد إلى أن يظهر ، كان هذا من الأفضل فى العظم . وكما حدوا على الاطلاق وقالوا فى كم من العظم على الحقيقة أو تلاث تدعو الضرورة عندما تكون فى هذه التى تكون على الاضطرار واحداً[6] فى إثر الآخر تنوب عند النجاح الكائن بعد رداءة البخت [١٣٥ ب] أو تَغَيُّر رداءة البخت إلى الصلاح يكون للعظم حدٌّ كافٍ[7] .

---

(١) كذا ! والجملة كلها غير مفهومة المعنى .
(٢) س : الحيوث .
(٣) ص : واحد وكل .
(٤) ص : محفوظ .
(٥) قلافسودرا = Clepsydre = κλεψύδρα .
(٦) ص : واحد .
(٧) ص : كاف .

٨

< وحدة الفعل ؛ مَثَل هوميروس >

والخرافة وحكاية الحديث فليست كما ظن قوم أنها إن كانت إلى الواحد < فهي[١] واحدة > وذلك أن أشياء كثيرة بلا نهاية تعرض لواحد ، وهذه للبعض والأفراد ، وليس شيء واحد ، و< كذلك قد [٢]> تكون أعمال كثيرة هي لواحد ، وهذه لا يكون ولا واحد منها عمل واحد// ولذلك قد يشبه أن يكون أن[٣] جميع الشعراء < الذين ألفوا قصائد مثل[٤] > الايرقليدا والمعروفين بـ < ـانشاء أمثال[٤] قصائد> ثيسيدا[٥] والذين عملوا مثل هذه الأشعار ، وذلك أنهم يظنون أنه كان ايرقليس قد كان واحداً ، أو[٦] تكون الخرافة< و > حكاية الحديث قد كانت واحدة /.

وأما أوميروس فانه كما أنه بينه وبينهم فرق فى أشياء أُخَر ، وهذا يشبه أن يكون فى نظره نظراً جيداً إما بسبب الصناعة ، وإما من أجل الطبيعة . وذلك أنه لما دون أمر « أودوسيا »[٧] لم يثبت كل ما عرض لأودوسوس[٨] بمنزلة الضربة وهذه [و] الشرور والغير التى كانت فى فارناوسوس[٩] ، والسخط الذى سخطوا عليه فى الحرب الذى كان عند أغارومس[١٠] ، ولا أيضاً كل واحد واحد من الأشياء عرضت مما كانت الضرورة تدعو[١١] إلى أن يثبت فى

---

(١) زيادة وضعناها بمقتضى النص اليونانى .

(٢) خرم بقيت بعض الحروف على حاشيته .

(٣) يقترح م : زل — أى : أن يكون زل جميع ...

(٤) أضفناها لإيضاح النص .

(٥) ايرقليدا = Ἡρακληΐδα ؛ ثيسيدا = Θησηΐδα

(٦) وضعها م ، ت : أن — وفى المخطوط كما أثبتنا .

(٧) = Odyssée (٨) = Ulysse (٩) = Parnasse

(١٠) تعريب الكلمة ἀγερμῷ فى النص اليونانى ومعنى كلمة ἀγερμός حشد (للجنود) — يقصد : فى مكان احتشاد جيوش (اليونانيين) .

(١١) ص : تدعوا . — مما كانت : يقول م : لعلها : ما كانت .

المثال ؛ لكن ما دونه بأن قصد به نحو عمل واحد ، وهو المسمى « أودسيا » المنسوب إلى أودوسوس ، وكذلك فعل فيما دونه من أمر « ايليادا »[1] .

فقد يجب إذاً أن التشبيهات والمحاكيات[2] الأخر أن يكون التشبيه والمحاكاة ٣٠ الواحدة لواحد ، وكذلك الخرافة فى العمل هى تشبيه ومحاكاة واحدة لواحد ، وهذا كله الأجزاء أيضاً تقوم الأمور هكذا ، حتى إذا نقل الانسان جزءاً ما[3] أو رفع ، يفسد ويتشوش ويضطرب كله بأسره ؛ وذلك أن ما هو قريب إن لم يقرب لم يفعل شيئاً ويبلغ أن يكون كله كولا شىء هو جزء للكل نفسه . ٣٥

٩

< الشعر أكبر فلسفة من التاريخ وتطبيق ذلك على الملهاة والمأساة >

وظاهر مما قيل أن التى كانت مثلاً ليست من فعل الشاعر ، لكن ذلك إنما فى مثـــل أى شىء يكون إما ما هو الممكن من ذلك على الحقيقة ، وإما التى تدعو الضرورة إليه : وذلك أن الذى يثبت الأحاديث والقصص والشاعر ١٤٥١ب أيضاً ، وإن كانا يتكلمان هكذا ـــ بالوزن وبغير وزن هما مختلفان (وذلك أن لايرودوطس[4] أن يكون بالوزن ، وليس لمـــا يدون ويكتب أن يكون مع الوزن أو بغير وزن بأقل) لكن هذا يخالف بأن ذاك لقول التى تقال[5] ، وأما هذا فأى الأشياء كانت . ولذلك صارت صناعة الشعر هى أكثر فلسفية وأكثر فى باب ما هى حريصة من إيسطوريا[6] الأمور[7] من قبل أن صـــناعة ٥ الشعر [١٣٦ أ] هى كلية أكثر ، وأما إيسطوريا[6] فانما تقول وتخبر بالجزئيات ، وهى بالكلية التى فى الكيفية . والكيفيات[8] كل التى كأنها يعرض أن تقال أو تعمل :

---

(١) = Iliade (٢) ص : التشبهات والمحاكات .

(٣) ص : جزوما . (٤) = Hérodote

(٥) ص : لقول إلى يقال ! والمعنى كما فى اليونانى : لكنهما يفترقان فى أن أحدهما يروى الحوادث التى وقعت ، والآخر يروى الحوادث التى كان يمكن أن تقع . — وم يقترح : يقول التى تقال .

(٦) = ἱστορία = histoire = التاريخ .

(٧) الأمور : كذا !

(٨) ص : المكيفات .

إما التى بالحقيقة ، وإما تلك التى هى ضرورية ، كالتوهم الذى يكون فى صناعة الشعر عندما تكون صناعة الشعر نفسها تضع الأسماء [فى][1] ؛ فالوحيدات والجزئيات مثلا هى أن يقال ماذا فعل ألقيبيادس[2] .

أما الذى انفعل فى التى تقال بصناعة الهجاء ، فهذا قد ظهر هذا ؛ وذلك أنه عندما ركبوا الخرافة بالتى كانت تجب ليس أى الأسماء التى كانوا وضعوا ، ولا كما يعملون عند الوحيدات والجزئيات الذى فى إيامبو...

من قبل أن فى صناعة المديح كانوا يتمسكون بالأسماء التى كانت ؛ والسبب فى هذا هو أن الحال الممكنة هى مقنعة والتى لم تكن بعد فلسنا نصدق أنها يمكن أن تكون ؛ وأما التى قد كانت توجد إن كان قد كانت موجودة ، فلا يمكن ألا تكون .

وليس ذلك إلا فى المدائح الأفراد والبعض ، وهى التى منها فى الواحدة اثنتين من التى هى من الذين هم معروفون هو لهذه التى فعل لأشياء أخر اسم واحد ، وأما فى الأفراد والبعض فولا شىء بمنزلة من يضع أن الخير هو واحد ، وأن فى ذلك الأمر والاسم انفعالاً أو فعلا على مثال و [أحد ، فليس][3] الانتفاع بهما بالأقل ...

حتى لا ينبغى أن يطلب لا محالة المفيد للخرافات التى يكون نحوها المدائح أن يوجد بها ؛ وذلك أن الطلب لهذا هو مما يضحك منه ، من قبل أن الدلائل موجودة غير أن يسرّ الكل .

فظاهرٌ من هذه أن الشاعر خاصةً يكون شاعر الخرافات والأوزان بمبلغ ما يكون شاعراً بالتشبيه والمحاكاة ؛ وهو يشبه ويحاكى الأعمال والأفعال الإرادية وإن عرض أن يعمل شىء فى التى قد كانت ، فليس هو فى ذلك شاعراً[4]

---

(١) كذا فى المخطوط ! وكل ما فى اليونانى هو : = ὀνόματα ἐπιτιθεμένη = يضع أسماء . والوحيدات = الجزئيات = individualités

(٢) = Alcibiade = Ἀλκιβιάδης

(٣) خرم فى المخطوط .

(٤) ص : شاعر . — وقوله : «شاعراً بالدون» معناه : ليس بأقل استحقاقاً للنعت بأنه شاعر .

بالدون ، من قبل أن التي كانت : منها مالا مانع يمنع يكون حالها في ذلك مثلا كالتي هي موضوعة بأن توجد ، كحال ذلك الذي هو شاعرها .

وأما للخرافات المعلولة فالأفعال الإرادية أيضاً معلولة[1] . وأعني بالخرافة المدخولة[2] المعلولة تلك التي المعلولين على الاضطرار واحد بعد آخر ليس يكون من الضرورة ولا على طريق الحق . ومثل < هذه > يعمل أما من الشعر فمن المزورين المزيفين منهم بسببها ، وأما الشعراء[3] الأخيار فيسبب المنافقين[4] والمرائين ؛ وأما [١٣٦ ب] < وعند ما[5]يعم> ـلون الجهادات فليس يمتدون بالخرافة فوق الطاقة ، وأحياناً وكثيراً[6] ما قد يضطرون إلى أن يردوا ويعدوا الخرافة التي تبقى .

٥

من قبل أن التشبيه والمحاكاة إنما هي لعمل مستكمل فقط ، لكنها للأشياء المخوفة المهولة وللأشياء الحزينة التوجيد، وهذه تكون خاصية أكثر مما تكون من الثناء وبعض بالبعض ؛ وذلك أن التي هي عجيبة فهكذا فليكن حالها خاصة أكثر من تلك التي هي من تلقاء نفسها ومما يتفق ، من قبل أن التي هي من الاتفاق قد يظن بها هي أيضاً أنها عجيبة أكثر بمبلغ ما نرى أنها تكون دفعة بمنزلة حال التي لاندراس بن ميطاوس[7] ، وهي أنه كان قتل في أرغوس[8] ؛ لذلك

١٤٥٢

٥

(١) فوقها : مدخولة .

(٢) = المدخولة = ἐπεισοδιώδη = épisodique .

(٣) ص : الشعر الاحبار .

(٤) المنافقون والمراؤون = الممثلون . والأصل في هذه الترجمة العربية الغريبة هو أن اللفظ اليوناني المناظر هو ὑποκριτής ومن معانيها : منافق ، ماكر ؛ ومن معانيها كذلك : مفسر رؤيا ، معبر أحلام ؛ نبي ، كاهن، متنبيء . ولكن معناها هنا عند أرسطو : ممثل ، كوميدى ؛ وكذلك معناها عند أفلاطون في «الجمهورية» ٣٧٣ ب ، «خرميدس» ١٦٢ ء .

(٥) تآكلت حروفها بسبب خرم .

(٦) ص : كثير .

(٧) في اليوناني : ὁ ἀνδρίας ὁ τοῦ Μίτυος ومعناها : « بمنزلة تمثال ميطوس» — فالمترجم لم يفهم المعنى فعرب الأصل على أساس أنه كله اسم علم !

(٨) = Argos

الذى كان سبب [مو] ميتة مياطياس[1] عندما رآه وقد سقط ، وذلك أنه يشتبه[2] فى هذه الأشياء التى تجرى هذا المجرى أنها ليس تكون باطلا
١٠ ولاجزافاً[3] حتى يلزم ضرورةً أن تكون هذه التى هى على هذا النحو خرافات جيدة .

١٠

< الفعل البسيط والفعل المركب >

وقد توجد مركبة . وذلك أن الأعمال هى تشبيه[4] ومحاكاة للأعمال بتوسط الخرافات ؛ وأعنى بالعمل البسيط لذاك الذى عندما تكون هى كما حدث
١٥ هى واحدة متصلة يكون الا<نتقال> [5] بلا التزوير أوالاستدلال ؛ والمركبات تعد تلك التى يكون الانتقال فيها مع الاستدلال أو الإدارة أو مع كليهما .

ونقول إن هذه تكون من قوام الخرافة نفسها ، حتى إنها من الأشياء التى تقدم كونها : وذلك إما من الضرورة ، وإما على طريق الحقيقة ؛ وبين أن
٢٠ تكون هذه من أجل هذه ، وبين أن تكون بعد هذه — فرق كبير .

١١

< الإدارة والاستدلال >

والإدارة[6] هى التغير إلى مضادة الأعمال التى يعملون كما قلنا ؛ وعلى
٢٥ طريق الحق وبطريق الضرورة ، مثل ما أنه لمـــا جاء إلى أديفوس[7] على أنه يفرح بأديفوس[7] وينقذه من خوف وفزع أمه[8] ، فانه أتى بالشعر على

---

(١) Μίτυς = Mitys
(٢) ص : هى هذه ...
(٣) يقرأها م وت : خرافاً ؛ ويصححها م : خرفا .
(٤) ص : تشبيها .
(٥) خرم فى المخطوط .
(٦) ص : الادراه ! — وهو تحريف ظاهر . والادارة = περιπέτεια = péripétie
(٧) Οἰδίπους = Oedipe
(٨) هنا نقص فسد معه ترتيب الكلام ، فراجع ترجمتنا عند هذا الموضع .

ضد ما عمل ، وهو أنه غير ما كان يجابه فى محنه من قبل أنه كان مزمعاً أن يموت ، فان <د> اناوس لما جاء خلفه ليقتله أما هذا — على ما ذكر فيما كتب به من ذلك — <فقد> عرض له أن يموت ، وأما ذاك فعرض له أنه سلم ونجا .

وأما الاستدلال[١] ، كما [على ما] يدل وينبئ الاسم نفسه ، فهو العبور من لا معرفة إلى معرفة التى هى نحو الأشياء التى تحدد بالفلاح والنجح أو رداءة البخت والعداوة لها . والاستدلال [١٣٧ أ] الحسن يكون متى كانت الإدارة دفعة ، بمنزلة ما يوجد فى سيرة أوديفس[٢] وتدبيره .

وقد توجد للاستدلال أصناف أخر، وذلك أنها قد توجد عند غير المتنفسة وإن كان الانسان يعمل <أو> [٣] وإن لم يكن يعمل شيئاً، فانه يعرض له الاستدلال على الحالين . ٥

لكن هذه منها خرافة خاصة ، وهذه هى خاصة عمل ، أعنى ما قيل . ومثل هذا الاستدلال والإدارة إما تكون معه رحمة ، وإما خوف ، مثل ما أنه وضع أن العمل المديحى هو التشبيه والمحاكاة ، وأيضاً الفلاح والنجح[٤] [وألا فلاح ونجح] فى <هذه> تعرضان : ٤٥٣

<و> من قبل <أن> الاستدلال لقوم <فان منه> ما هو استدلال من إنسان ما إلى رفيقه[٥] : وهو يكون عندما يعرف ذاك الأمر هو فقط ؛ وأما كان يجب أن يكون كلاهما[٦] يستدلان ويتعرفان ، مثلما استدلت ووقفت المرأة المسماة أفاغانيا[٧] على أورسطس[٨] من إنفاذ رسالته ، أما ذاك[٩] فكان يحتاج إلى الاستدلال وتعرف آخر ، أعنى فى أمر إفاغانيا[٧] . ١٠

---

(١) = reconnaissance = Ἀναγνώρισις

(٢) = Oedipe . (٣) خرم فى المخطوط .

(٤) يصححها ت : ولا فلاح ولا نجح .

(٥) ت : قرينه (٦) ص : كليهما

(٧) أفاغانيا = Iphigénie = Ἰφιγένεια

(٨) أورسطس = Oreste = Ὀρέστης

(٩) أى أورسطس .

فهاتان اللتان خبرنا بهما هما جزءا الخرافة وحكاية الحديث ، أعنى الاستدلال والادارة والجزء < الثالث هو[١] > انفعال الألم والتأثير . والألم والتأثير هو عمل مفسد أو موجع بمنزلة الذين < تصيبهم[١] المصا > ئب من الصوت[٢] والعذاب والشقاء وأشباه هذه .

١٢

< أقسام المأساة بحسب الكمية >

وأما أجزاء صناعة المديح فينبغى أن يستعمل بعضها فكما يستعمل الأنواع ؛ وأما كيف ذلك فقد خبرنا فيما تقدم ؛ وأما بحسب الكمية فأى الأشياء تنقسم فنحن مخبرون الآن ، وهذه الأجزاء هى : تقدمة الخطب ، والمدخل ، ومخرج الرقص الذى للصفوف ، ولهذا نفسه هو مجاز[٣] وعبور ، وأيضاً المقام[٤] ؛ وهذه كلها هى عامية للمديح ، فالتى من المسكن وأصناف ومجاز[٥] الصفوف .

والمدخل أيضاً هو جزء كلى من صناعة المديح ، وهو وسط نغمة صوت جميع الصف . والمخرج أيضاً هو جزء كلى من أجزاء صناعة المديح ، وهو الذى لا يكون للصف بعده صوت[٦] . وأما مجاز الصف فهو المقولة الأولى الذى

---

(١) تآكلت حروفه واضطربت .

(٢) يقصد بـ « الصوت » هنا حشرجة الموتى الصادرة عن الأبطال وهم يموتون على خشبة المسرح .

(٣) مجاز = πάροδος المعنى الحرفى هو المجاز أو الطريق ؛ والمعنى المقصود هنا هو النشيد الأول للكورس حينما يدخل المسرح .

(٤) مقام : ترجمة للكلمة στάσιμον وهذه معناها اللغوى : ثابت ، قاعد ، ثقيل ، راسخ ، ثابت ، جد ؛ ومعناها الاسطلاحى هنا : قطعة يغنيها الكورس وهو قاعد لا يريم من مكانه .

(٥) فى اليونانى : « بينما الأناشيد الواردة من المسرح والمراثى هى خاصة ببعض أنواع المآسى » .

مجاز الصفوف : يناظرها فى اليونانى : κόμμοι : أى الأناشيد الحزينة ، وينشدها على التبادل ممثل أو عدة ممثلين رئيسيين ثم الكورس كله ؛ ومعناها فى الأصل ضربة الصدر علامة الحزن .

المسكن = المسرح = σκηνη = scène (ولعلها تعريب للكلمة اليونانية ، ويكون صوابها إذن : السكن).

(٦) ص : صوتا .

لجميع الصف . وأما الوقفة فهى الجزء من الصف[1] الذى هو بلا وزن الذى لأنافاسطس وطروخاس[2] ؛ وأما القينة[3] فهى الانتحاب العام للصف الذى من المسكن[4] .

فأما أجزاء صناعة المديح التى ينبغى أن تستعمل فقد خبرنا بها فيما تقدم ؛ وأما التى بحسب المقدار وأنه إلى كم جزء يجب أن ينقسم التلخيص — فهى هذه . وهى التى [١٣٧ ب] نظن فى بعضها ظناً ، وبعضها التى نحترس بها عند تركيب الخرافات .

١٣

< تصاريف الدهر ؛ البطل ؛ المأساة المزدوجة الخاتمة >

فأما من أى موضع يؤخذ عمل صناعة المديح فنحن مخبرون فيما بعد ، ونضيف ذلك إلى ما تقدم فقيل .

ومن قِبَل أن تركيب المديح ينبغى أن يكون غير بسيط ، بل مزوّج ، وأن يكون هذا من أشياء مخوفة محزنة [حرقة[5] مملوءة حزناً] ، وأن يكون محاكى لهذه (إذ كان هذا هو خاصة المحاكاة لمثل هذه) ، فهو ظاهر أولا أنه ليس يسهل ولا على الرجال الأخيار[6] أن ترى[7] دائماً فى التغير من الفلاح إلى لا فلاح (وذلك أن هذا ليس هو مخوف ولا صعب ، لكن هذه إلى ذيلها) [8]

---

(١) ص : النصف .

(٢) انافاسطس = anapéste = ἀναπαιστός : وهو قدم من قصيرين وطويل .— طروخاس = τροχαῖος = trochee : وهو من طويل وقصير .

(٣) فى مقابل اليونانى : κόμμος : النشيد الحزين ؛ فلعل أصلها : القمسة !

(٤) المسكن = المسرح .

(٥) كذا ولعلها : حزينة — والعلم عليه بين المعقوفتين زيادة ، لعلها ترجمة أخرى أو تصحيح وضع فى الأصل فوق الكلام السابق له مباشرة ، وعند النسخ ثانياً ذكر فى صلب الكلام مع ما تحته .

(٦) ص : الايخار — وهو تحريف بالتقدم والتأخر .

(٧) ص : تروى — ويصح أيضاً ، ولكن فضلنا أن نصلحها هكذا .

(٨) يقرأها م : إلى دقلها ! «ويقول : لعلها : « التى رقلها» ؛ ويقرأها ت : «ذبلها» ويقول : أو بالأحرى : «دبل بها» ؟ — وذال الشىء : هان ، وحاله : تواضعت ؛ والمعنى فى اليونانى : بل يؤدى إلى النفور منها .

١٠ ولا أيضاً أن ترى[١] للتغير[٢] من لا فلاح إلى فلاح ونجح (وذلك أن هذه بأجمعها هي غير مديحية : وذلك أن ليس فيها شيء مما يجب : لا التي لمحبة الانسانية ولا التي للحزن ، ولا أيضاً هي مخوفة) ، ولا أيضاً هي للذين هم أردياء جداً من فلاح إلى لا فلاح أن يسقطوا[٣] ، وذلك أن التي لمحبة الإنسانية فلها قوام مثل هذا ، ولا أيضاً الحزن والخوف أيضاً ، < وذلك > [٣]أنه أما ذاك هو إلى من

٥ لا يستحق عندما لا يصلح ، وأما هذا فالتي من تشبهه آخر : أما هذا إلى من لا يستحق ، وأما الخوف فالى من الشبيه . فاذاً ما يعرض ليس هو لا للخوف ولا للحزن ، فبقي إذاً المتوسط بين هذين . . .

هو هذا : أعني الذى لا فرق فيه لا فى الفضيلة والعدل ، ولا أيضاً يميل إلى لا فلاح ولا نجح ، بسبب الجور والتعب ، بل بسبب خطأ ما . وذلك الذين

١ هم فى جلالة عظيمة وفى نجاح وفلاح ، بمنزلة أوديفوس[٤] وثواسطس[٥] ، وهؤلاء الذين هم من قبل هذه الأحساب ومشهورين .

والخرافة التي تجرى على الأجود فلا تخلو من أن تكون كما قال قوم : بسيطة ، وإما مركبة ، وإما تغير <لا> من لا فلاح <إلى> فلاح ، لكن بالعكس ،

١٠ أعنى من الفلاح إلى لا فلاح ، لا بسبب التعب ، لكن بسبب خطأ وزلل[٦] عظيم ، أو مثل التي قيلت [أو] للأفاضل[٧] خاصة أكثر من الأراذل .

والدليل على ذلك ما يكون : وأولاً كانوا يحصون الخرافات الذين يوجدون لكيما يظنوا ؛ وأما الآن فقد تركب المديحات قليلا عند البيوت ، مثلما كان

٢ بسبب ألقامان ، وأوديفس ، وأورسطس ، وما لا غرس ، وثواسطس[١٣٨ أ] ،

(١) ص : اروى .

(٢) فوقها : للنفس .

(٣) تآكلت حروفها فلم تتضح .

(٤) أوديفوس = Oedipe = Οἰδίπους

(٥) ثواسطس = Thyeste = Θυέστης

(٦) يقرأها ت : ذلك — وهو غير صحيح .

(٧) ص : قيلت الأفاضل ... الأرذال .

وطيلافس(١) ، وسائر القوم الأخر ، كم كان مبلغهم ممن مرت به المصائب ونابته النوائب أن ينفعلوا ويفعلوا أشياء صعبة .

وأما المديح الحسن الذى يكون بصناعة هو هذا التركيب .

ولذلك قد يخطىء الذين يلزمون أوريفيدس(٢) اللومَ من قبل أنه جعل مدائحه على هذا الضرب ، وذلك أن كثيراً مما يؤون بالأمر إلى لا فلاح ولا نجاح وإلى شقاء البخوت ، وذلك كما قلنا . وأعظم الدلائل على ذلك مما هو مستقيم أن هذه الأشياء التى تكون من الجهادات ومن المسكن(٣) ترى بهذه الحال ، غير أن هؤلاء يصلحون الخطأ ، وإن كان أوريفيدس دبر هذه الأشياء تدبيراً حسناً ، إلا أنه قد يرى أنه أدخَلُ فى باب المدائح من الشعراء الأخر . ٢٥

وأما القوام الثانى فقد تقول فيها بعض القوم(٤) أنها أولى ، وهى مضاعفة فى قوامها ، بمنزلة التدوير الذى للجوهر(٥) ، وإذا حصلت على جهة الرواية من التضاد فقد يظن بها أنها للأفاضل جداً والأرذال . فأما الأولى فبسبب ضعف المعروف(٦) بشيطرا ، وأما الشعراء فعندما يجعلونها للناظرين موضع الدعاء . وليس ٣٠

---

(١) القامان = Alcméon = Ἀλκμαίων
أوديفس = Oedipe = Οἰδιπους
أورسطس = Oreste = Ὀρεστης
مالاغرس = Méléagre = Μελέαγρος
ثواسطس = Thyeste = Θυέστην
طيلافس = Téléphe = Τήλεφος

(٢) أوريفيدس = Euripide

(٣) الجهادات : المسابقات = ἀγών
المسكن : المسرح = σκηνή ومعناها اللغوى : كوخ ، خيمة ، حانوت . — ولعل صوابها : السكن تعريباً لهذه الكلمة : σκηνή .

(٤) ص : القوام — وصوابه ما أثبتنا كما فى الأصل اليونانى .

(٥) هنا فى اليونانى : ἡ διπλῆν τε τήν σύστασιν ἔχουσα, καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια
أى : تلك التى لها استدارة مزدوجة مثل «الادوسيا» ...

(٦) فى اليونانى ما معناه : ولا تحل فى المقام الأول إلا بسبب عواطف الجمهور لأن الشعراء يتكيفون مع المشاهدين ويؤلفون وفقاً لأهواء هؤلاء . — ثيطرا = Θεάτρα (فى حالة الجمع) المشاهدون ، الجمهور .

٢ هذه هى اللذة من صناعة المديح ، لكنها أكثر مناسبة لصناعة الهجاء ؛ وذلك أن هنالك فالأعداء والمبغضون هم الذين يوجدون فى الخرافة بمنزلة أورسطس وايغيسطس [١] اللذين عندما صارا أصدقاء فى آخر الأمر قد تبديا ، ويقال فيهما فى القمسة[٢] : أمر الميتة لا واحد من رفيقه وقرينه[٣] .

١٤

< الخوف والإشفاق ؛ تصادق الشخصيات ؛ التزام عمود الشعر >

١ب فأما كون الذى للخوف والحزن فانما يحصل من البصر ، وقد يوجد شىء ما من قوام الأمور ما هو منذ قديم الدهر وهو لشاعر حاذق . وقد ينبغى أن تقوم الخرافة على هذا النحو من غير إبصار حتى يكون السامع للأمور يفزع وينتهى ويناله حزن عندما يسمع خرافة أوريفيدس من النوائب التى ينفعل بها الإنسان ، وإن كان ذلك الشاعر إنما أصلح هذا بالبصر ، وعلى أنه بلا صناعة وما هو محتاج إلى مادة .

ومنهم من يعد بالبصر لا التى هى للخوف ، لكن التى هى للتعجب ١ فقط ، من حيث لا يشاركون صناعة المديح بشىء من الأشياء ، وذلك أنه ليس ينبغى أن يطلب من صناعة المديح كل لذة ، لكن التناسب . فأما فى تلك التى يعدها الشاعر بالمحاكاة التى تكون بسبب اللذة من غير حزن وخوف فهو معلوم ؛ فاذن[٤] هذه الحلة ينبغى أن يفعلها فى الأمر . . .

وهى أن نأخذ أيما هى الأشياء غير الصعبة من النوائب التى تنوب ، وأيما هى التى يرى أنها يسيرة .

١ وذلك أنه قد يجب ضرورةً أن تكون مثل هذه الأفعال الإرادية إما للأصدقاء بعضهم إلى بعض ، وأما للأعداء ، وإما لا لهؤلاء ولا لهؤلاء . فان كان إنما يكون العدو يعادى عدوه ، فليس شىء فى هذه الحال مما يحزن ، لا عندما يفعل

---

(١) ص : أوسطس وأليسطس — وقد أصلحناه بحسب اليونانى : Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος

(٢) ص : القينة — راجع تعليق ٣ ص ١٠٩ .

(٣) أى : لاقاتل فيهما ولا مقتول .

(٤) قرأها ت : قادر — وهو غير صحيح .

ولا عندما يكون مزمعاً على أن يفعل . غير أن فى التأثير نفسه[١٣٨ب] والألم
لا يكون حالهم أيضاً ولا على أن كانت حالهم حال الاختلاف . وأما متى اختار
التأثيرات والآلام فى المحبات والمحبين ، بمنزلة إما أن يكون أخ يقتل الأخ ، أو ٢٠
ابن للأب ، أوأم لابنها ،أو ابن لأمه ، أو كان مزمعاً أن يفعل شيئاً آخر من مثل
هذه ، فقد يحتاج فى مثل ذلك إلى هذه الخلة ، وهو أن تكون الخرافات التى
قد أخذت على هذه لا تحلّ ولا تبطل ، وأعنى بذلك مثل أنه ليس لأحد يبطل
من أمر المرأة المعروفة بأقلوطيمسطر[1] أنه لم تنلها المنية من أورسسطس ، ٢٥
ولا للمعروفة بأر يفيلى[2] من ألقماون[3] ، وأما هو[4] فقد يجد[ه] أيضاً الأشياء
التى أفيدت أنها قد استعملت على جهةً جيّدة . ولنخبر معنى قولنا إنا نقول قولاً
على جهة الجودة إخباراً أوضح وأشرح .

فالفعل الإرادى تكون حاله هذه الحال ، كما كانوا القدماء يفعلون
ويعلمون المعروفين ، كما فعل أوريفيدس[5] عند قتل المرأة المسماة ميديا[6] ٣٠
بنيها . وأما معنى ألا يفعل بالإرادة عندما يعرفون وأن يفعلوا من حيث لا يعرفون ،
ثم يعرفون المحبة والصادقة خبراً فهو حال رديئة ، وهذا كحال سوفقلس[7]
وأوديفس . فهذه هى خارجة عن القينة[8] نفسها ، وأما ما هو فى المديح فبمنزلة
القاماون[9] واسطودامنطس ، أو حيث يقول على نحو الضربة لأودوسيس[10] .

---

(١) أقلوطيمسطر = Clytemnestre = Κλυταιμήστρα

(٢) ص : باان بعبلى — وهى Ἐριφύλη

(٣) = Alcméon = Ἀλκμεων (٤) أى الشاعر ..

(٥) = Euripide (٦) ميديا = Médée = Μὰδεια

(٧) سوفقلس = Sophocle .— أوديفس = Ôedipe

(٨) تقابل فى اليونانى : δρᾶμα = drame أى المسرحية ومن معانيها اللغوية : فعل ، شأن ، واجب ، التزام — ولم نهتد إلى قراءتها الصحيحة .

(٩) = Ἀλκμέων = Alcméon اسطودامنطس = Ἀστυδάμαντος

(١٠) فى اليونانى: ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ أو : طالاجونوس فى «أودوسوس الجريح» .

وطالاجونوس Telegonos هو ابن أودوسوس وكركيه Circé ، وقد مضى إلى ايثاكا بحثا عن أبيه ، وجرحه جرحاً مميتاً وهو لايعرف من هو . وقد عالج سوفقليس هذا الموضوع فى رواية Ὀδυσσεὺς Ἀκανθοπλήξ

وأيضاً التى هى ثالثة نحو هذه ؛ فهى أمر ذلك الذى كان مزمعاً أن يفعل شيئاً من هذه التى[1] لا برء لها ، فانه يدل قبل أن يفعل بسبب فقد الدربة بالمعرفة ولأشياء خارجاً عن هذه تجرى على جهة أخرى . وذلك أنه قد يجب ضرورةً إما أن يفعل، وإما ألا يفعل . وإذا فعل فاما أن يفعل وهو عارف ، وإما أن يفعل وهو غير عارف ، بل مزمع بأن يعرف .

وأيضاً أما للذين يعرفون ، وأما للذين لا يعرفون . فمن كان من هؤلاء لا يعرف وهو يعى[2] ولا يفعل فهو أرذل ، وذلك أن نشيده حينئذ هو بشع[3] كريهً ، وليس هو داخلا فى باب المدح ، من قِبَل أنه قد كان اعتبر . ولذلك ليس إنسان أن يفعل على جهة التشابه إلا أقل ذاك ، بمنزلة ما « بأنطيغونى » < من موقف هايمون بازاء قريون >[4] . وأما معنى أن يفعل بالارادة فهو الثانى : والخير لمن هو غير عارف بأن يفعل أن يكون إذا فعل أن يتعرف ، وذلك أن الكراهة حينئذ والبشاعة لا يدانيانه ؛ وأما الاستدلال والتعرف فهو أعجب وأجود .

وما < هو > أصلح وأجود < هو > ما يروى ، أعنى ما كان فى الموضع المسمى « كرسفنطس »[5] من المرأة المسماة[6] ميروفا ، فيما كانت مستعدة لقتل أحد بنيها ، إلا أنها لم تقتله ، لكن تعرفت فى الموضع المعروف «بايفيغانيا»[7] < أنها > أخت لأخيها ؛ وتعرف ، فى الموضع المسمى « ايلى »[8] ، الابنُ أمه ، وتعرفها عندما كان يريد إنشاداً ورواية .

---

(١) لا برء لها : لا يمكن إصلاحها = ἀνήκεστος

(٢) يقترح ت : يعى. (٣) يقرأها ت : شنع .

(٤) ص : بأنطيفونى لقريومن — وقد أصلحناه أخذاً عن اليونانى وآيمون = Αἵμων وقريون = Κρεων

(٥) ص : المسمى اسعلو فبطس — وفى اليونانى : ἐν τῷ κρεσφόντῃ وهذا اسم مسرحية مفقودة من مسرحيات يوريفيدس .

(٦) ص : المسمى ميروا — وفى اليونانى ἡ Μερόπη = Mérope

(٧) ص : المعروف ماامعادما — و«ايفيغانيا» ليوريفيدس أيضاً ، وهى: Iphigénie = Ἰφιγενείᾳ

(٨) «ايلى» = Hellé = Ἕλλῃ" وهى مسرحية لا يعرف من أمرها شىء .

فلهذا السبب عندما تُفُوِّهت وتُكُلِّم [١٣٩ أ] بها ، أعنى بالمدائح ، منذ قديم الدهر ليست عند أجناس كثيرة ويباحث عنها ، لا من الصناعة ، لكن من أى حال كانت مما وجدوا وأعدوها بالخرافات ، فقد يضطرون أن ينقلوا هذه فى مثل هذه التأثيرات والآلام التى تعرض لها بحسب الخواص .

وأما فى قوام الأمور ، وكيف ينبغى أن يكون الذين يركّبون الخرافات ، فقد قيل قولا كافياً .

١٥

< الأخلاق ؛ الاحتمال والضرورة ؛ « الإله بالآلة » >

فأما فى العادات فلنتكلم الآن فنقول : إن العادات التى منها نتعرف الحقّ ونستدل عليه — أربع : الأول منها هو أن تكون العادات جياداً ، ويكون كل واحد منها — إن كان قول الأمر الذى هو أعرف قد يؤثر بالفعل الإرادى فى الاعتقاد شيئاً — أن تكون حال كل واحدة من العادات هذه الحال. والخيّر والجيّد إن كان موجوداً فهو موجود خيراً فى كل جنس . وذاك أنه قد توجد مَرْأة جيدة وفعل جيد . هذا على أنه لعله يكون هذا منهم رَذْل وهذا مُزَيَّف .

والثانى ذلك الذى يصلح . وذلك أن العادة التى هى للرجال قد توجد ، إلا أنها لا تصلح للمرأة ، ولا أيضاً أن ترى فيها ألبتة .

والثالثة الشبيه بذلك : أن الذى له هذه العادة غير ذلك الذى له عادة جيدة إن[1] كان قد يصلح أن يفعل أيضاً ، كما تقدم فقيل .

وأما الرابعة فذاك المتساوى . وذلك أنه إن كان إنسان مما يأتى بالتشبيه والمحاكاة مساوياً[2] ، ووضع مثل هذا الخلق كذلك على جهة التساوى ، فقد يجب أن يكون غير مساوٍ .

وأيضاً أما مثال رذيلة العادة فليس هو ضرورى ، وذلك كما كانت الرحمة لأورسطس[3] والحزن عليه . وما كان غير لائق هو أنه لمــا كان يصلح

---

(١) ت : إذ .　　(٢) ص : بالتشبه ... مساو .

(٣) أورسطس = Oreste

ويطابق مثل نَوْح أوديسوس على المعروفة[1] بـ « أسقلى » البحرانية ، ولا أيضاً النصنصة وبلحيس(!)[2] المعروفة بميلانافى[3] ؛ فأما الذى للامتساوى فكحال ايفيغانيا[4] فى دير المعروف [ببنات] بأولى[5] ، وذلك أنه ما تشبهت تلك التى كانت تتضرع بتلك الأخيرة .

وقد يجب أن يطلب دائماً مجرى التشابه كما نطلب ذلك فى قوام الأمور أيضاً : إما ما هو على الحقيقة ، وإما ما هو ضرورى ، وإما الشبيه . وعند هذه تكون العادة ضرورية أو شبيهاً[6] .

ومن البَيِّن أن أواخر الخرافات[7] إما ينبغى أن تعرض لها وتنوبها من العادة نفسها ، وليس كالحال فيما كان من الحيلة عند «ميديا»[8] وكما كان إلى «الياذس»[9] من انقلاب المراكب ، لا للغرق ، لكن إنما ينبغى أن نستعمل نحو خارج القينة[10] ، وآخرها الحيلة إما بمقدار ما احتملوا هؤلاء المذكورين ، وإما بمبلغ ما لا يمكن الإنسان أن يقف ويعرف أو بمبلغ ما يحتاجون أخيراً فى المقولة أو القول . وذلك أن كل شىء يسلم إلى الآلهة [١٣٩ب] يُرى ويُبْصر ؛ فأما ما هو

---

(١) المعروفة ، فى المخطوط : المعرفة .
اسقلى البحرانية = ἐν τῇ Σκύλλῃ و « اسقلى » هى ديثرمبوس لطيموثاوس الملطى ، ويتضمن منائح أودوسوس .
وقوله : البحرانية : نسبة إلى البحر لأن اسقلى تنين بحرى ورد ذكره فى «الاودسيا» بوصفه تنيناً ذا عشرة رؤوس وإثنتى عشرة قدماً ، وكان يكمن فى مضيق صقلية ، فى مواجهة كريبدس ، وقد اختطف والتهم وهو على وصيد كهفه ستة من رفاق أودوسوس .

(٢) النصنصة : من نص الحديث إليه : رفعه وناقشه ، أو من : ناصه : استقصى عليه وناقشه . — أما ملحس : فلم نهتد إليها ؛ ويفترض مرجوليوث أنها : تلخيش بالسريانية بمعنى : كلام .

(٣) = Ménalippe (٤) = Iphigénie

(٥) ص : دير المعروف ببنات آوى . وفى اليونانى : ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια : أى : « مثل ايفيغانيا فى أوليس ، لأن ايفيغانيا المتوسلة لاتشبه مطلقاً ايفيغانيا كما تبدو من بعد فى مجرى المسرحية » . — فأصلحناها كما ترى : أولى = أوليس .

(٦) ص : شبيه — بمعنى : محتمل . (٧) فوقها : حكاية الحديث .

(٨) = *Medée* . (٩) ص : ايلس ! (١٠) كذا ! — بمعنى المسرحية

خارج عن النطق فلا ينبغي أن يكون فى الأمور ، وإلا كان هذا المغنى خارجاً عن المدائح ، بمنزلة ما كان ما أتى به أوديفس من محاكاة سوفقلس حريصاً [١].

والتشبيه والمحاكاة هى مدائح الأشياء التى هى فى غاية الفضيلة ، أو كما يجب أن يشبهوا[٢] المصورون الحذاقُ الجيادُ ؛ وذلك أن هؤلاء بأجمعهم عندما يأتون بصُوَرهم وخلقهم من حيث يشبهون يأتون بالرسوم جياداً ، كذلك الشاعر أيضاً عندما يشبه الغَضَابى والكَسَالى يأتى هذه الأشياء الأخر التى توجد لهم فى عاداتهم ، فعلى هذا ينبغى للحذاق أن يأتوا بمثال الصعوبة ، بمنزلة ما أبان أوميروس من خبر أخيلوس[٣] .

وهذه ينبغى أن تحفظ ؛ ومع هذه أيضاً الاحساسات التى تلزمهم فى صناعة الشعر من الاضطرار ، وذلك أن كثيراً ما قد يكون فى هذه زللٌ وخطأ . وقد تُكُلِّم فيها كلاماً كافياً فى الأقاويل التى أُتِى بها .

١٦

< فى الاستدلالات >

وقد تُكُلِّم أيضاً فى الاستدلال. وأما أنواع الاستدلالات فمنها أولاً ذلك الذى هو بلا صناعة ، وهو الذى يستعمله كثيرون بسبب الشك[٤] ، < وهو الذى يكون > بتوسط العلامات . < أ > ما كان منها متهيئة[٥] ، فبمنزلة « الحربة التى كان يتمسك بها المعروفون بغاغانس[٦] » أو الكواكب بمنزلة التى

(١) كذا ! ويقترح م : فأيضاً والتشبيه والمحاكاة ...

(٢) ص : سهوا — وصوابها اللغوى : يشبه .

(٣) فى اليونانى : كمثل آخيلوس عند أغاثون وأوميرس : οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος

(٤) ترجمة حرفية لقوله : δι᾽ ἀπορίαν ويقصد : لعدم وجود خير منها أو : لعدم وجود ما هو أفضل .

(٥) متهيئة : أى : بالفطرة .

(٦) أى أبناء الأرض : Γηγενεῖς وهم أهل اسبرطة Sparte ؛ وقد تولدوا من أسنان التنين التى بذرها قادموس . وهذا النص الذى أورده أرسطو اقتبسه من مؤلف مجهول لنا .

« بثواسطس »[1] الشبيهة بالسرطان ومنها ما هى مقتناة بمنزلة التى تمسك باليد وتوضع على الجسم بمنزلة الطوق[2] فى العنق والسيف باليد .

٢٥ وقد يمكن أن تستعمل هذه إما بالفاضلة منها ، وإما بالرذلة ، بمنزلة ما عرف أودوسوس بالبثرة التى كانت فى رجله من مربيته [على جهة أخرى] ومما حزره على جهة أخرى . وذلك أن منها ما هو فى أمر التصديق أكثر فى باب الصناعة ، وجميع هذه التى هى أمثالها ؛ ومنها ما يوجد فيها الإدارة والتقليب أكثر ، مثل أن هذه التى تكون بالتغسل أجود .

٣٠ والثوانى التى علمها الشاعر لهذا السبب بلا صناعة مثل جانب[3] المعروفة بباعانيا[4] ، وهو الذى به استدلت إباغانيا[5] أنه أرسطس[6] . وذلك أنه أما تلك[7] فبالرسالة إلى ذاك ، وأما هذا[8] فيخبر بما يريده الشاعر ، لا الخرافة

٣٥ وحكاية الحديث . ولهذا السبب صار هذا بالقرب من الزلل الذى خُبِّر به . وقد يوجد آخر يقتضب بحسب هذا الرأى ، وهذه فيما قاله سوفقلس من أنه سمع صوت ساعد يمتهن .

والثالث هو أن يكون ينال الانسان أن يحس عندما يرى ، كالحال فيما

١٤٥ ا كان بأهل ديقوغانس فى قبرس[9] ، فانه قال إنه لمـا رأى الكتابات بكى ؛ وكذلك أمر أهل ألقينس[10] من القول ، فانه لما سمع العوّاد [١٤٠ أ] وتذكر، دمع[11] ؛ ومن هناك عرف بعضُهم بعضا .

---

(١) = Thyeste = Θυέστης وهو ابن فيلوفس Pelops وأخو اتريوس Atrée

(٢) فوقها : أو المخنقة . (٣) فوقها : ظهر .

(٤) ص : ىاعاىىا — وهى Iphigénie

(٥) = Iphigénie (٦) = Oreste

(٧) أى : ايفاغانيا (٨) أى أورسطس .

(٩) فى اليونانى : ἐν κυπρίοις τοῖς Δικαιογένους أى فى مسرحية « قبرس » التى ألفها الشاعر ديقوغانس ، وهو شاعر مآسٍ عاش فى القرن الرابع ق .م. ولم يبق لدينا منه إلا بضعة أشعار . وموضوع هذه المسرحية هو ، فيما يظن ، عودة طويقر Teucar إلى سلامين بعد وفاة طيلامون Télamon .

(١٠) = Alcinoos = Ἀλκίνος

(١١) راجع «الأودسيا» النشيد الثامن ، أبيات ٥٢١ وما يليه .

وأما الرابع فاخطر بالفكر بمنزلة أنه أتى مَنْ هو شبيه بالمكفنين لانسان ، ولم يأت أحد يشبه إلا أرسطس[1] . فهذا إذاً هو الذى أتى . وأما السوفسطائى فعندما نظر فى الأمور نظراً كثيراً قبل إيباغانيا[2] على الحقيقة ظن بأرسطس[1] أنه هو نفسه فكر أن أخته ذُبِحَتْ ، وأنه عرض أنها إنما كانت تضحّى له. وقال أيضاً ثا أودقطس[3] أنه عندما لسفيندس[4] من أنها عندما جاءت ونظرت إلى الموضع فكرت فى باب القضاء وأخطرته ببالها أنه جميعهن بهذا قضى عليهم أن يمتن[5] ، وذلك أنهم يتخرجون بالأمر .

وقد يوجد ضرب آخر أيضاً مركب <هو> المأخوذ من مغالطة القياس التى لثاطرن[6] بمنزلة ما فيها دُوِّن من أمر « أودوسيا ذلك المبشر الطاهر » ؛ وذلك أن من القوس زعم أنه ليس يمكن إنسان آخر . فقد قال ذلك الشاعر ، والخبر أيضاً الذى أتى فى ذلك قد خبر فيه فى أمر القوس ليعرف ما لم يروا ما القول أنه بتوسط ذاك كانت تعرف ، ففى هذا كانت المغالطة فى القياس .

غير أن الاستدلال الفاضل على كل شىء فهو المأخوذ[7] من أمور الفعل الإرادى ، ولذلك مثل هذا أرى سوفقلس فى « أوديفس » وفى « إباغانيا » أيضاً . وذلك أنه قد كان يريد على الحقيقة أن يُدَوِّن فى ذلك كلام. وذلك أن هذه الأمور هى وحدها فقط بلا أشياء معمولة ، وبلا أشياء فى العُنُق . والثانى من القياس .

١٧

< إرشادات لشعراء المآسى >

وقد ينبغى أن تُقَوَّم الخرافات وتُتَمَّم بالمقولة ، من قبل أن الأمور توضع أمام العينين جداً (وذلك أنه على هذه الجهة عندما يرى الشاعر على ما عند الأمور

---

(١) = Oreste (٢) = Iphigénie

(٣) = Théodecte = Θεοδεκτος

(٤) هنا تحريف ونقص ؛ وهذه الكلمة تقوم مقام Φινείδαις

(٥) ص : يمر !

(٦) تعريب ما فى النص : τοῦ θεάτρου أى ما فى المسرح Θέατρον

(٧) ص : فهى المأخوذة .

المعمولة أنفسها ، وعندما يصير هناك بحد الشيء الأَوْلى والأحرى والأجمل ، ولا يذهب عليه ألبتة المضادُّ لهذه . ودليل هذا هو ما يبكت به لقارقينس[١] ؛ وذلك أن ذاك صعد فيما يقال إلى ذاك كأنه صاعد من إيار[٢] ، أى من الهيكل من حيث لم يكن يرى ، وكان يذهب على الناظر ، ووقع فى الخيمة وعندما يصعب السامعين فى هذا) بمقدار ما كأنه يمكن كان يفعل مع الأشكال على مجرى الاذعان والانقياد .

فالذين هم فى الآلام هم فى طبيعة واحدة بعينها ، وإن كان الذى فى الهزائز يتعذب ويتقلب وكان الذى يتسخط بالحق يتصعب . ولذلك فإن صناعة الشعر هى للماهر أكثر منهـا للذين هم يلهبن العقول ، وذلك أن هؤلاء منهم من هو بسيط محسن[٣] ، أعنى فى الأقاويل [١٤٠ب] والخرافات التى عملت .

وقد يجب عليه هو أيضاً أن يكون عندما يعمل أن يضعها على طريق الكلية ، ومن بعد ذلك أن يتخذ تدخل شيء وأن يركب .

وأعنى بقولى أن يكون معنى الكل بهذا النحو كالحال فى أمر ايباغانيا[٤] عندما نُحِرت صبيـةٌ ما وأخفيت لكيما لاتظهر ، قامت بين المنحورين ووضعت فى بلد آخر فوق القائم[٥] < و > قد كانت السُّنّة جرت فى ذلك البلد أن يضحى لله ضحايا ، واقتنت هذا الفوز . وفى زمان ما بالأخَرَةِ عرض أن ورد[٦] أخوها وجاء من قبل أن الوالى أخطأ من قبل أن العلة هنا لك خارج عن معنى الكل ، وفى البلد أيضاً الذى عملت فيه هذه فما رأى[٧] فيه غير الخرافة مما يخبر به زعم : فَقَـُل الآن إذ قد جئت. ولهذا أخذ وقدم وليُنْحَر تعرّف أخته ، فان على

---

(١) = Carcinos .

(٢) تعريب اليونانى : ἐξ ἱεροῦ أى من الهيكل .

(٣) ص : يمحس !

(٤) = Iphigénie

(٥) يقترح ت تصويبها : القادم . — وقد وقدتكون القائم بمعنى : الكاهن ، أى القائم على أمر تقديم الذبائح فى الهيكل .

(٦) ت يقرأها : قدم — ولكن الرسم فى المخطوط لا يدل عليه .

(٧) ت : فماذى غير الخرافة ...

مايعمل أوريفدس للقينة < أو> على مذهب الحق أعواج[١] كثيرة ، فلأنه قال إنه ليس أخته إذا كان يجب أن ينحر لكن هو أيضاً قد كان يجب أن يمتثل فيه ذلك ، — ومن ها هنا يكون الخلاص .

ومن ذلك تدخل أسماء قد وصفت وفرغ من وصفها ، وتكون الأسماء المداخلة مناسبة ، بمنزلة ما لأورسطس ، وهو الذى تدبيره كان الخلاص بالتطهير[٢] . . .

إلا فى القينات الدخيلة هى معتدلة ، و <أ> ما صنعة الأنواع فى هذه فتطول . وذلك أن لأودوسيا فالقول ليس هو بالطويل. فانه عند ما شخص إنسان وغاب سنين كثيرة قد يتوقى[٣] عن فوسيدين[٤] ، وقد كان وحيد <اً> وأيضاً فان حال من كانت حال أنه الأمر معها أن باد جميع أملاكه فى الخُطّاب والآملات[٥] وأن يمكرون به ويخونونه . وأما هو فبلغ بعد أن تاه تيهاً[٦] كثيراً ولـمـا تفرق أناس ما ، أما هو فسقا سقياً[٧] عظيما ونجا وتخلص ، وأما أعداؤه فأبادهم .

فهذه هى خاصة هذا ؛ وأما الأشياء الأخر فهى دخيلة[٨] .

---

(١) يقترح م : اعراج ؛ وت : إفراج — وكلاهما بعيد الاحتمال . — ونحن نرى أن فى الكلمات : «الحق اعواج كثيرة» تحريفاً للاسم Πολύιδος ، ويكون قد نظر إلى — Πολυ على أنها بمعنى « كثيرة » ، ιδος — على أنها من εἶδος (= نوع) ، وتكون ترجمة أبى بشر هكذا : أو على مذهب ألحق أنواعاً كثيرة !!

(٢) ص : بانطهير .

(٣) ص : سماق ! ويقترح م : ينقاف ، وت : يتوقى . — وهى فى اليونانى بمعنى يحفظ .

(٤) = Poseidon

(٥) كذا ! وفى اليونانى ما معناه : فى الخطاب وأضحى ابنه صريع حبائلهم .

(٦) ص : تيه .

(٧) وتقرأ : فشقا شقياً (أى : شقى شقاءً) ، وهى فى اليونانى بمعنى : هاجم ، حمل عليهم .

(٨) دخيلة = ἐπεισόδια

١٨

< العقدة والحل ؛ أنواع المأساة ؛ مدى الخرافة والمأساة >

وكل مديح فشيء منها حل ، وشيء ما رباط ؛ أما أشياء التي من خارج
٢٥ والأفراد من داخل فى بعض الأوقات فالرباطات التى من الابتداء إلى هذا الجزء ، وهى تلك التى هى أقلية[١] ، ومنها يكون العبور إما < إلى > النجاح والفلاح ، وإما إلى لا نجاح ولا فلاح . وأما الانحلال فهو كان من أول العبور إلى آخره ، كحال رباط ثاوداقطس[٢] فى لونقى[٣] . أما الارتباط فالتى تقدمت
٣٠ فكتبت وأخْذُ الطفل وأيضاً والتى عليها ؛ وأما الانحلال فذاك الذى هو من لونقى إلى الموت وإلى الانقضاء .

وأنواع المدائح أربعة أنواع (وهذا كله قيل إنه أجزاء[٤] أيضاً[٥]) : فأحدها مقترن مؤلف ؛ والآخر الإدارة والتقليب الذى فى الكل والاستدلال ؛ والآخر هى انفعالية ، بمنزلة أفثوطيدس وفيلوس[٦] أيضاً ، [١٤١ أ] والرابع
١٤٥ ا فأمور فو < ر > قيداس وأفرومثيوس[٧] ، وما قيل لهما وهو أن التى فى الجحيم هى ممتحنة محزنة فى كل شىء .

وإن لم يكن هكذا فهى لامحالة فى أشياء عظامٍ وكثيرة ، وإنهم يهتمون[٨]

---

(١) كذا ! والمعنى فى اليونانى : «أخيرة» ، ولهذا يقترح م اعتماداً على ابن سينا : «الغاية» .

(٢) = Théodecte

(٣) ص : اوعى — وهو تحريف إذ هو فى اليونانى : Λυγκεῖ

(٤) ص : احر ابصا .

(٥) ما بين القوسين يقال إنه مقحم على نص أرسطو ، لأن أرسطو كان يميز ستة أجزاء فى المأساة . ولابد أن يكون الاقحام إذن قبل القرن السادس المسيحى الذى تمت فيه الترجمة إلى السريانية ومنها نقلت إلى العربية فى هذه الترجمة التى أمامنا .

(٦) افثوطيدس = Φθιώτιδες ؛ فيلوس = Πηλεύς .

(٧) فورقيداس = Φορκίδες ؛ افرومثيوس = Προμηθευς .

(٨) ص : يتهمون — والصواب ما أثبتنا بحسب المعنى فى اليونانى . — و فى ت فى الهامش : يغشمون .

ويقسمون الشعراء على جهة أخرى كما الآن ؛ وذلك أنه لمـــا كان فى كل جزء ٥
وحيد شعراء جياد حُذّاق، هم يؤهلون كل إنسان لخيره الخاص. وقد ينبغى
ألا يكون هم يؤهلون كل إنسان للخير الخاص به .

وقد كان يجب ألايكون لامديح آخر ، وهذا أن يقال للخرافة . وهذا
إذا كان موجوداً فتأليفته[١] وحله هما بأعيانهما . وكثيرين عندما ألفوا وأقرنوا ١٠
يحلون حلا حسناً ، وإما على جهة رديئة إن أمسكا كليهما بالتبديل .

وقد يجب أن يتذكر مما قد قيل مرات كثيرة ولا يفعل تركيب المديح
المسمى افوفيوايقون[٢] — وأعنى بايفوفيايقون الوزن الكثير الخرافات — مثل
أن يعمل إنسان الخرافة التى من « إيليادا » كلها . وذلك أن الأجزاء هنالك
تأخذ بسبب الطول العظمَ اللائق والأوْلى . وأما فى العباب[٣] فيكون النظر ١٥
خارجاً[٤] عن الشىء كثيراً . والدليل هو هذا وهو أن بمبلغ الزيادة التى
لا يليون[٥] عملوها بجملتها لا بالأجزاء ، كما عمل أوريفيدس[٦] بناوبى[٧]
وليس كما عمل اسكيولوس[٨] من أنهم إما أن يقعون[٩] وإما أن يجاهدون[٩]
جهاداً رديئاً ، من قبل أن هذا من الخيرات[١٠] وقع . ٢٠

---

(١) تناظر فى اليونانى : πλοκή = العقدة ؛ ومن معانيها اللغوية : عقصة ،
نسيج ، تركيب ، حيلة ، الخ . وفى المخطوط : ماالمه !

(٢) = ἐποποιικὸν

(٣) تناظر : ἐν δὲ τοῖς δράμασι أى الدرامات .
وإذن تقرأ : القينات .

(٤) ص : خارج .

(٥) = Ἴλιον وهو الاسم القديم لمدينة طروادة .

(٦) = Euripide

(٧) ص : ساوبى — وصوابها كما أثبتنا وفقاً لليونانى : Νιόβη

(٨) ص : اسكربوس — وهو Eschyle = Αἰσχύλος

(٩) صوابهما : يقعوا ، يجاهدوا .

(١٠) فى النص : ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ أى: لأن أجاثون
نفسه إن كان قد أخفق فلهذا السبب وحده . — فالمترجم السريانى والعربى لم يفهما
إن كلمة Ἀγάθων هنا اسم علم ، بل ظناه صفة ، نقالا : الخيرات ...

فى الإدارات وفى الأمور البسيطة يستدلون ويتعرفون حقيقة هذه التى يريدون ويحبون على طريق الزهو[١]، من قبل أن هذا هو مديحى ومن شأن محبة الانسان . وهذا موجود متى انخدع حكيم ، بمنزلة سيوسيفوس[٢] مع الرذيلة وغلب الشجاع من الجائر. وهذه هى بالحقيقة أيضاً كما يقول فى الخبر[٣] أيضاً بالحقيقة : وقد تكون كثيرة خارجة عن الحق .

٢٥ وللصف الذى فى الجحيم من هؤلاء المنافقين ، وأن يكون جزءاً[٤] للقول ، وأن يجاهده مع لا على أنه مع أوريفيدس ، لكن كما يجاذب[٥] مع سوفقلس[٦] . وكثير من التى تتغنى[٧] ليس فيها شىء آخر أكبر من الخرافة أو من المدح ؛ ولذلك إنما تُتَغَنَّى[٨] الدخيلة، وأول من بدأ ذلك أغاثن[٩]

٣٠ الشاعر. على < أنه > لا فرق بين أن يُتغنَّى بالدخيلات، وبين أن يؤلف قول من أخرى إلى أخرى .

١٩

< الفكرة والمقولة >

أما فى الأنواع الأُخَر فقد قلنا . فينبغى الآن أن نتكلم فى المقولة وفى الضمير والذهن .

وقد وضعت الأشياء التى هى نحو الذهن والضمير فى كتاب « البلاغة[١٠] »

---

(١) م : الرمز ؛ ت : الدمر — وكلاهما لا يفيد ؛ وفى اليونانى بمعنى : التعجيب .

(٢) = Sisyphe = Σίσυφος

(٣) أخطأ هنا كما فى تعليق ١ ص ١٢٣ فى فهم Ἀγάθων فلم يفهم أنه اسم علم .

(٤) ص : جزو .

(٥) يصححهام : يجاهد ، يجاهدون .

(٦) = Sophocle

(٧) ص : سما !

(٨) ص : سما !

(٩) ص : اعاس — وهو : Ἀγάθων

(١٠) = الريطوريقا = الخطابة = ῥητορικῆ .

وذلك أن هذا هو من شأن تلك الصناعة ومما يخصها . والأشياء التى فى الذهن ٣٥
قد يجب أن ترتب وتُعَدَّ تحت القول. وأجزاء هذه هى أن يبين ، < وأن يفنّد >
وأن يستثير[1] الألم بمنزلة الحزن أو الخوف أو الحرد[2] أو أشباه هـــذه ،
وأيضاً الكبر والصغر .
١٤٥٦ب

وظاهر أن فى [١٤١ ب] الأمور أيضاً من هذه الصور والخلق ينبغى
أن يستعمل متى كان إما الأمران وإما الصفات وإما العظائم ،ويستعد التى هى
حقائق . غير أن مقدار الفرق فى هذا هو أن منها < ما > يرى دائماً بلا تعظيم ٥
ومنها ما يعدها الذى يتكلم والقائل ، وهى خارج عن القول . وإلا فما فعل
ذلك الذى إما أن يقول ، وإما أن يبين فيه اللذات ؟

وليس سبب القول ونوع النظر الى هى نحو المقولة هو نوعاً واحداً ،مثلا
أشكال المقولة ، وهذه ترى الأخذ بالوجوه[3] والذى له مثل أعنى النبأ وصناعة ١٠
القيام عليه ، بمنزلة ما الأمر وما الصلاة أو حديث أو جزم[4] أو سؤال أو
جواب ،وإن كان شىء آخر مما هو نظير لهذه . وذلك أنه لا شىء آخر خارج
عن علم هذه ، ولا علم مما هو تهجين يؤتى به فى صناعة الشعر يستحق الحرص
والعناية . وإلا فماذا للإنسان أن يتوهم أنه وقع فى الزلل فى التى كان فروطاغورس[5] ١٥
يهجن بها من أنه كان يأمر[يظن] غير ما كان يظن أن يصلى ويقول : « خبرى
أيتها الإلهة على السخطة والحرد[6] . . . » ؛ وذلك أنه زعم أن معنى أنه أمر بأن
يفعل شىء أو لا يفعل هو : أمر ، ولذلك يتخلى[7] ذلك لصناعة < أخرى >
لا على أنه من شأن صناعة الشعراء ، ويترك .

---

(١) ص : يستقر .
(٢) أى الغضب : ὀργή .
(٣) = التمثيل .
(٤) ت يقرأها : الحرض .
(٥) = Protagoras = Πρωταγόρας
(٦) ص : خبرى ايه الاله على السخطة والحرد . . . راجع كتابنا « منطق أرسطو » ص ٩٦٤ س ٣ .
(٧) ت : لعلها : ليخل .

٢٠

< أجزاء المقولة >

٢٠ عماد[١] المقولة بأسرها وأجزاء الاسطقسات هي هذه: الاقتضاب ، الرباط ، الفاصلة ، الاسم ، الكلمة ، التصريف ، القول[٢] .

فأما الاسطقس[٣] فهو غير مقسوم ، وليس كله لكن ما كان منه من شأن الصوت المركب أن يتركب ويكون منه ؛ وذلك أن أصوات البهائم هي غير مفصلة ، وليس ولا واحد منها صوت مركب ، وليس ولا واحد من أجزاء ٢٥ الأصوات ما أقول إنه للاسطقسات .

وأما هذا الصوت المركب فأجزاؤه جزءان : أعني المصوّت[٤] ، ولامصوت[٥] ، ونصف المصوت . غير أن الصوت الذي يكون من غير القرع الكائن عند الشفتين أو الأسنان[٦] هو صوت غير مفصل . وأما نصف الصوت الذي يكون مع القرع فليس له على انفراده صوت مسموع إذا ما حرك السين والراء . وأما لا مصوت[٧] فهو الذي مع القرع ؛ أما على انفراده فليس له ولا صوت واحد مركب مسموع ؛ وأما مع التي لها صوت مركب <فـ> قد ٣٠ يكون مسموعاً بمنزلة الجيم والدال[٨] .

---

(١) ت : «الشعراء ويقول من عمان ...» ويقول لعلها : «الشعراء ونقول من عمار» — وهذا خلط .

(٢) في اليونانية على التوالي : الاسطقس = lettre = στοιχεῖον ؛ الاقتضاب (المقطع) = syllabe = συλλαβή ؛ الرباط = conjonction = σύνδεσμος ؛ الفاصلة = article = ἄρθρον ؛ الاسم = nom = ὄνομα ؛ الكلمة = verbe = ῥῆμα ؛ التصريف = cas = πτῶσις ؛ القول = locution = λόγος .

(٣) الاسطقس = الحرف = lettre = στοιχεῖον

(٤) فوقها : المتحرك . (٥) فوقها : الساكن .

(٦) ص : الانسان — وهو تحريف صوابه ما أثبتنا بحسب اليوناني . — وفي م وت : الأسنان .

(٧) فوقها : ساكن . (٨) ص : الـ «ج» والـ «د» .

وهو بعينه مختلف بشكل الأفواه والمواضع ، وبالاتصال والمرسل ، وبالطول والانقباض ، وأيضاً بالحدة والصلابة ، وبالتى هى موضوعة فى وسط [١٤٢ أ] كل واحد واحد فى جميع الأوزان ، وينبغى أن ندانيها[١] .

وأما الاقتضاب[٢] < فهو > صوت [مركب] < غير > مدلول ، مركب من اسطقس مصوّت[٣] ولا مصوّت[٤] ؛ وذلك أن الجيم والراء بلا ألف ليسا اقتضاباً[٥] ، إذا كان إنما يكون اقتضاب مع ألف ، لكن الجيم والراء والألف هى اقتضاب — إلا أنه ينبغى أن ننظر فى اختلاف هذه ، أعنى هذه الوزنية[٦] . ٣٥

وأما الرباط[٧] فهو صوت مركب غير مدلول ، بمنزلة : « أما » ، وواليس (!)— وذلك أن ما يسمع منها هو غير مدلول مركب اً من أصوات كثيرة ، وهى دالة على صوت لفظة واحد مركب غير مدلول . ١٤٥٧ أ ٥

وأما الواصلة[٨] فهى صوت[٩] مركب غير مدلول ، إما لابتداء القول وإما لآخره ، أو حد ذاك بمنزلة فاو (!) أو « من أجل » أو « إلا » ، ويقال صوت[١٠] مركب غير مدلول الذى[١١] لا يمنع ولا يفعل الصوت الواحد المدلول الذى من شأنه أن يركب من أصوات كثيرة ، وعلى الرؤوس ، وعلى الوسط . ١٠

وأما الاسم[١٢] فهو لفظة أو صوت مركب دالة أو دال ، خلو من الزمان ، جزء من أجزائه لا يدل على انفراده ؛ وليس تستعمل الأسماء المركبة

---

(١) أى نفحصها عن قرب .
(٢) الاقتضاب ، المقطع = syllabe = συλλαβὴ
(٣) فوقها : متحرك .
(٤) فوقها : ساكن . (٥) ص : اقتضاب .
(٦) = μετρικη = métrique
(٧) = conjonction = σύνδεσμος
(٨) = article = ἄρθρον
(٩) فوقها : لفظة . (١٠) فوقها : لفظة .
(١١) فوقها : التى .
(١٢) = ὄνομα = nom .

على أن جزءاً[١] من أجزائها يدل على انفراده ، وذلك أن « دورس » من « تاودورس »[٢] ليس يدل على شيء .

وأما الكلمة[٣] فهي صوت دال أو لفظة دالة تدل — مع ما تدل عليه — على الزمان ، جزءٌ من أجزائه لا يدل على انفراده ، كما يدل جزء من أجزاء الأسماء على انفراده . وذلك أن قولنا : « إنسان » أو « أبيض » ليس يدلان على الزمان — أما ذاك فعلى الزمان الحاضر ، وأما هذا فعلى الزمان الماضي .

وأما التصريف[٤] فهو للاسم أو للقول إما دالٌّ على أن لهذا وهذا وما أشبه ذلك ، بعضه يدل على واحد أو على كثير ، بمنزلة الناس أو الانسان ؛ وأما ذاك فعلى هذه التي هي والأقاويل بمنزلة ما في السؤال ، وفي الأمر . وذلك أن قولنا : « مشى » أو « يمشي » إذا دللنابه على الزمان المستقبل هما تصاريف الكلمة — وهذه هي أنواعها أيضاً .

والقول[٥] هو لفظ دالٌّ أو صوت دالٌّ مركب ، الواحد من أجزائه يدل على انفراده (وليس كل قول مركباً[٦] من الكلمة بمنزلة حد الانسان ، لكن قد يمكن أن يكون القول من كلم جزء من القول الدال على ما هو الشيء) . بمنزلة (أن يكون له بمنزلة (قولنا : « قالياس[٧] » في قولنا : « قالياس يمشي » والقول يكون واحداً على ضربين : وذلك أنه إما أن يكون القول واحداً بأن يدل على واحد ، وإما أن يكون واحداً برباطات كثيرة ، بمنزلة قولنا < إن > شعر [أو] أوميروس < و> هو المعروف « بايلياس[٨] » هو واحد ، وذلك أن هذا هو واحد برباط [١٤٢ ب] ، وأما قولنا : « إنسان يمشي » فهو واحد من قبل أنه يدل على واحد .

---

(١) ص : جزو .
(٢) ص : تاودوس .
(٣) = verbe = ῥῆμα
(٤) = cas = Πτῶσις
(٥) القول = locution = λόγος
(٦) ص : مركب .
(٧) ص : قاللباس — وقد تركه ت على حاله ؛ والمثال مشهور في كتب أرسطو المنطقية .
(٨) = الالياذة .

٢١

< أنواع الاسم >

وأنواع الاسم هما نوعان : أحدهما الاسم البسيط (وأعنى بالبسيط ما ليس هو مركب من أجزاء تدل ، بمنزلة قولنا : الأرض ، والآخر المضاعف ؛ وهذا منه ما هو مركب من الدالة وغير دالّة [عند][1] غير أنه ليس من حيث هو دالٌّ بالاسم . ومنه ما هو مركب من الدّالة ، من قبَل أن الاسم قد يكون ذا[2] ثلاثة الأضعاف[3] ، وكثير الأضعاف ، بمنزلة كثير من ماسساليوطا : ٣٥
أرماقايقونكسانثوس المتضرع إلى رب السموات[4] . وكل اسم هو إما حقيقى ، ١٤٥٧ب
وإما لسان ، وإما متأدٍّ ، وإما زينة ، وإما معمول ، أومفعول ، أو مفارق[5] ، أو متغير .

وأعنى بالحقيقى : الذى يستعمله كل إنسان . وأعنى باللسان[6] على أنه لقوم أخر حتى يكون معلوم اللسان ، والحقيقى هما فى قوتهما شىء واحد بعينه ، ٥
إلا أن ذلك يقوم بأعيانها ؛ وذلك أن سيغونن[7] أما لأهل قبرس[8] فحقيقى ، وأما لنا نحن فلسان ؛ [وأما «دورو» فهو لنا حقيقى ، وأما لأهل (. . . ؟) فلسان[9]] .

وتأدّى الاسم هو تأدية اسم غريب إما من الجنس[10] على جنس ما بزيادة ، وإما من النوع بالزيادة التى بحسب تشكل الذى نقوله من الجنس : أما الجنس ١٠

---

(١) تكرار (محرف) يجب حذفه . — غير أنه : فى النص : غير له .

(٢) ص : ذو .

(٣) ص : الاصعار — وهو تحريف ظاهر .

(٤) النص اليونانى فى النشرات الأوربية هنا فاسد ، والترجمة العربية هذه هى التى تقدم القراءة الصحيحة . ويقرأ فى اليونانية هكذا Μασσαλιωτῶν Ἑρμοκαϊκόξανθος

(٥) مفعول أو مفارق : كذا وصوابه : ممدود أو مقارب (— مطول أو موجز)

(٦) فى اليونانى : γλῶττα ، والترجمة هنا حرفية .

(٧) = σίγυνον ومعناها : رمح .

(٨) ص : قموس — وهو تحريف لأنه فى اليونانى : κυπρίοις

(٩) ما بين معقوفتين لا يوجد فى اليونانى .

(١٠) ص : الحس — وهو تحريف ظاهر .

على النوع بمنزلة القول بأن القوة التى لى فهى هذه علىّ ؛ وأما من النوع على الجنس فمثل القول إن « أدوسوس كان اصطنع ديوان خيرات »(١) ، وذلك أن قوله : «ديوه »(٢) استعمله بدله : « الكثرة » . وأما من النوع على < النوع >(٣) فبمنزلة قوله أن : « انتزع نفسه بالنحاس »< و >« عندما قطع مِرّته(٤) بنحاس حاد ... » وذلك أن قولنا : « قطع » ها هنا استعمله ووضعه بدلا(٥) من قولنا «قتل» ، وذلك أن كلا القولين موضوع(٦) على الموت .

وحال الثانى عند الأول حال مستقيمة ، وكذلك للرابع عند الثالث ، وذلك أنه يقول بدل الثالث(٧) : الرابع أكثر من بدل الثانى ؛ وبعض الناس زادوا بدل القول بأن يقول قولهم بحد ثبت وجوده ، وأعنى بذلك أن حال الجام(٨) عند ديونوسس شبيه بحال الترس(٩) عند أرس(١٠) ، وذلك أنه يسمى جام(١١) ديونوسس ترس ديونوسس(١٢) ، ويسمى الترس(٩) جام أرس ؛ كحسب الشيخوخة عشية العمر والحياة ، فيسمى العشية شيخوخة النهار ، كما يسمى انفادقلس(١٣) الشيخوخة أيضاً « عشية الحياة » أو « غروب العمر(١٤) : وفى هذه ليس اسم موصوع لهذه التى بالتسقيم(١٥) ، إلا أنه لا شىء يقال بالأقل على مثال واحد ، مثل

---

(١) راجع : «الالياذة» ، النشيد الثانى ، بيت رقم ٢٧٢ . وكلمة : ديوان هى تحريف ، : ويناظر فى اليونانى μυρίον أى : آلاف مؤلفة ؛ ويصححها م : ربوات .

(٢) راجع التعليق السابق مباشرة — وهى تحريف صوابها : موريون أى : آلاف مؤلفة ، ويصححها م : ربوة .

(٣) نقص فى المخطوط : أكملناه عن اليونانى .

(٤) ص : من به ! — ويقترح م : مريئه ، و ت : مرية ! والمرة (بكسر الميم) : القوة ، العزيمة — أى : قضى على حياته .

(٥) ص : بدل .

(٦) ص : موضوعين .

(٧) ص : للثالث .

(٨) الجام = الكأس .

(٩) ص : المدبر ! وهو تحريف بدليل ما بعده وما فى اليونانى .

(١٠) = Arès = Ἄρης .

(١١) ص : حادم بوبوسس — وهو تحريف من الناسخ .

(١٢) ص : وديونوسس — و«والواو» زائدة .

(١٣) = Empédocle = Ἐμπεδοκλῆς

(١٤) ص : غروب القمر — وهو تحريف فى اللفظ الثانى يفسر من الناسخ بسهولة .

(١٥) يقترح ت : بالتقسيم .

أن ذاك النصرات[١] بحلى وأما الدال ففغرها من الشمس[١] بلا تسمية ، إلا أن
حال هذه عند التسمية شبيه بحال الزرعة [١٤٣ أ] عند [ء < مد] ال >[٢] ثمرة
ولذلك قيل أيضاً إن الصامسات[١] بعس حلت من الإله[٣] . ولنا أن نستعمل ٣٠
جهة هذه التأدية على جه < ة أخر > ى < إذا > نريد إما لقب الغريب أن نجعل
افوفاسالا[١] عماله ، مثل أن يقول إنسان : الترس لا أنها لآرس لكن للخمر .

والاسم المعمول هو الاسم نضعه الساعة من غير أن يسميه صنف من
الناس < من قبل >[٤] . وقد يظن أن بعض الأسماء هذه حالها فى كونها :
بمنزلة تلقيبه القرون النابتة وتل < قيبه >[٤] الكاهن الذابح . ٣٥

والاسم الممدوح والمفارق[٥] : أما ذاك فهو الذى يستعمل الاسطقسات ١٤٥٨ ا
المصوّتة ، وهو الذى هو طويل أو بالمقتضب الدخيل ؛ وأما ذاك فمعتدل منفصل
ممدود ، بمنزلة ما نأخذ بدل حرف طويل حرفاً قصيراً . وأما المختلف فهو متى ٥
كان الذى يسمى بتر بعضه ، ويضع ، بمنزلة ما قوله إنه ضربة « على ثديه
الميمنى »[٦] بدل قوله : « ثديه اليمين » .

والأسماء نفسها بعضها مذكرة[٧] ، وبعضها مؤنثة ، وبعضها متوسطة بين
المذكر والمؤنث ؛ والمذكر منها يتم « بالنو »[٨] و« الرو » وبالوضع بحسب اليونانى
ومبلغ ما تركب من هذه (وهذه هى كسى وفسى[٩]) ، والمؤنثة هى بمقدار ١٠
ما يتم من أحرف مصوتة بالأحرف الطوال ، أعنى «بايطا» و«أو»[١٠] < أو > الأخر

---

(١) غير واضح المعنى .

(٢) خرم .

(٣) كل هذه الفقرة من قوله : مثل أن ذاك ... حتى قوله : من الاله — غير واضحة القراءة فى الأصل فلم نهتد لوجهها ولا لتخريجها بحسب الأصل اليونانى .

(٤) خرم .

(٥) الممدوح والمفارق : كذا فى المخطوط ، وهو تحريف صوابه : الممدود والمقارب .

(٦) «الالياذة» النشيد الخامس بيت رقم ٣٩٣ .

(٧) فى المخطوط : نفسها نصفها مذكرة — وهو تحريف واضح .

(٨) فى المخطوط : يتم بالنوم الرو ... — وهو تحريف من الناسخ . وهو يقصد حرفى : ν و ρ .

(٩) أى : ψ و ξ .

(١٠) أى : η و ω .

الممدودة وهى ألفا ويوطا وى[1] ، حتى تعرض المذكرة والمؤنثة لكثرة متساوية مِنْ قِبَل أن كسى وفسى هما مركبان . وليس اسم يفنى ويتقضى بجزء ساكن ولا بالمصوت المقصور ، وأما باليوطا فثلاثة فقط بمنزلة : مالى ، وقومى ، وفافارى[2] وأما بذال[3] فخمسة : وهى زود ، وفوفو ، نافو ، غونو ، برايو[4] . وأما الأسماء التى فى الوسط فتتم بنو والوضع بمنزلة ما أرديرون بالسو وأما فابوس بسيغما[5] .

٢٢

< فى المقولة وخصائصها >

وأما فصلة المقولة فهى أن تكون مشهورة < غير > ناقصة . إلا أن [أن][6] المشهورة فهى التى تستعد وتهيأ من أسماء حقيقة ونخبر بها من هذه . والمثال على ذلك بمنزلة شعر قلاوفون[7] وشعر اسثانلس[8] . وأما العفيفة والمختلفة فمن قبل أن يقال المسكين هى مختلفة وتستعمل أشياء غريبة وعظيمة ، وأعنى بالغرابة اللسان ، والنقلة ، والتأدى من خبر إلى خبر ، والامتداد من الصغائر إلى العظائم ، وكل ما هو من الحقيقى . إلا أن يكون الإنسان يجعل جميع هذه التى حالها هذه الحال أن يكون تركيبه بهذه الحال إما ألغاز وأمثال وأما مسل بربوبا[9] ، وإن كان من الانتقال [١٤٣ ب] والتأدية فالرموز والألغاز والأمثال ؛ ومن كان من اللسان فمثلا برابريا[9] . و< أما > صورة الرمز فهو أن يقال

---

(١) أى : α ، ι ، υ .

(٢) أى على التوالى : μέλι ، κόμμι ، πέπερι

(٣) كذا وصوابها كما فى اليونانى : بيو — أى حرف υ .

(٤) ليس فى اليونانى هذه الأمثلة ولم نهتد إلى صوابها وافتراضات موت غير مقبولة .

(٥) كذا هذا الموضع فى المخطوط .

(٦) كذا مكررة فى المخطوط .

(٧) = Cléophon

(٨) = Sthenelos

(٩) غير واضحة ولعل الناسخ رسمها كما رآها ، ويناظرها فى اليونانى : بربرسموس βαρβαρισμος (أى : أعجمى أو غريب) .

إن التى هى موجودة لا يمكن أن نوصلها و < إما > [1] بحسب الأسماء الأخر ، فلا يمكن أن نفعل هذا ؛ وأما بحسب التأدية والانتقال فلا يمكن ، مثل أنه « ألصق إلصاقاً ظاهراً النحاس بالنار ، والنحاس نفسه بالرجل » . وأمثال هذه هى من اللسان [2] . ٣٠

وأما مثيل بربريا إن كانت هذه تمتزج ، واما آلا يعمل اسم ناقص ولا آيضاً مسكين فذلك بمنزلة اللسان [2] ، والتأدية والانتقال ، والزينة ، وهذه الأشياء الأخر التى وصفت ، وليس إنما ينظم فى إيضاح المقولة جزءاً يسيراً هذه الأشياء ، وهى : ١٤٥٨ب هل اسم ما يكون بالنقصانات والتقطيعات وتبديلات الأسماء ؟ وأما من حيث هى حاله حال مختلفة ، أو بأن يكون حقيقى خارج عما جرت به العادة فـ <يلزمه> [3] ألا يعمل ناقص . وأما فمن حيث أنه مشارك للمعتاد فيكون مشهوراً حتى يلزم ٥ أن ما يجرى من الهجاء والثلب [من الجرى] على هذا الضرب من الجدل ليس يجرى على الاستقامة ، وعند < ما > يهزأون بالشاعر بمنزلة أوقليدس [4] ، ذلك الأول ، على أنه قد كان يسهل عليه أن يفعل إعطاء [5] إنسان هكذا كان يمد ما كان يمد < كما > يحب ويريد مده ، وكان يقصر حيث يريد . وأن يعمل الشعر المسمى ايانبوا [6] بهذا اللفظ وهو قو < له > [7] الذى زعم فيه : « إنى ١٠ رأيت ماراثون من حيث يسمى بالنعمة » ولا أيضاً : « كما كنت فقدت [8] ذاك » .

أما أن يرى كيف كان يستعمل هذا الضرب ، فهو مما يضحك منه ؛ وأما المقدار والوزن فهما أمر عام لجميع الأجزاء . وذلك أنه عندما كان يستعمل التأديات والانتقال والألسن وأنواعاً [9] < أخر > على ما يليق وفى باب التعرف فى الأشياء هى ضحكة قد كان يفعل هذا الفعل بعينه . ١٥

---

(١) خرم ، وقد أكملناه عن ت . (٢) فوقها : اللغة .

(٣) كلمة اختلطت حروفها فلا تقرأ ؛ وقد نقلناها عن ت .

(٤) = Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος = Euclide l'Ancien

(٥) ص : اعكما ! — وهذا لا يؤدى معنى .

(٦) = ἰαμβοποιησας (٧) خرم .

(٨) يصوبها ت ويقرأها : كما كيت اغتذت ذاك !

(٩) ص : أنواع

وأما ما هو موافق لمقدار كل ما كانت تكون مختلفة فهذه ترى أنى [1]
من حيث توضع الأسماء بالوزن والمقدار والتأديات وبأنواع أخر. فانه إن غيّر
الأسماء الحقيقية وقف على أن ما قلناه من ذلك حق ، مثل أن أوريفيدس
٢٠ واسخولس [2] عندما عملا الشعر المسمى ايانبوس [3] فعلا هذا الفعل نفسه ،
إلا أنه إذا ما نقل بدل الحقيقي من قبل أنه قد اعتيد [١٤٤ ا] فى اللسان ،
أما ذاك < فيرى > [4] جيداً شريفاً [5] ، وأما هذا فيرى مهيناً [6] . واسخولس
عمل شعراً [7] فى « فليوقطيطس » [8] قال فيه :

« إن الـ [9] < ... > أ < كلـ > ـت لحومى ومسست [10] رجلى »

فان فى هذا الكلام استعمل ووضع قوله « مسست » [10] بدلا من قوله ...

٢٥ « فأما الآن أنا من حيث على جهة الصغر والصغيرة » .

بلا أن يصح يقول إنسان من حيث < ير > يد بذلك الحقيقة :

« وأما الآن فلى أنا من حيث أنت صغير » .

أو يسمى الضعيف والذى بلامنظ < ر [11] > هذا الكلام ووصف المجالس
٣٠ دائماً قاليون . وقوله :

« إنه وضع بيدى أنا الشقى مائدة صغيرة » من حيث استعمل قوله : « إن
أبناء اليونانيين مائدة الصغيرة صغير » ، بدلا من « اليونانيين يسمى مائدة صغيرة » .

وأيضاً كان يسمى المفسرين الحقيقين ذوى المديح من حيث كان
< يهزأ > [12] بهم ؛ وزعم أنهم كذلك لأنهم يستعملون أشياء لا لم يقولها قط من

---

(١) أى من شعر الملاحم : ἔπος
(٢) = Euripide و Eschyle .
(٣) = vers iambique = ἴαμβος
(٤) خرم . (٥) ص : جيد شريف .
(٦) ص : مهين . (٧) ص : شعر .
(٨) = Philoctète .
(٩) كلمة بمعنى : الجروح .
(١٠) فى م و ت بالشين المعجمة . (١١) خرم .
(١٢) خرم . ويقترح م ، ت : يسبهم .

الجدليين فى الجدل بمنزلة ما فى المجلس الذى من النجو لا آمن النحلات [١] ، وبمنزلة القول القائل إن مثل أنت أيضاً قد كنت شىء ما ، وبمنزلة القول القائل «إن أخيلوس هو من أجل» ، لا «هو من أجل أخيلوس» ، وأشياء كثيرة من أمثال ١٤٥٩ ا
هذه كم كانت . وذلك أنه مِنْ قِبَل أن هذه الأ < مور [٢] > هى فى الحقيقى ، لذلك ماعمل تركيب ليس حاله فى اللفظ بدون ما هذه حاله . وأما ذاك فما كان يعرف من هذه شيئاً .

فأما الكبير فهو أن يستعمل كل واحدٍ واحد من هذه التى وصفت على مجرى الأليق والأشبه ، وأن يستعمل أسماء مضعفة والألسن ، وأن يكون مما يتأدى ٥
وينتقل هو عظيم كبير . غير أن هذا ليس يؤخذ من آخر من < مثل > [٢] أنه دليل على الحذق والمهارة وذلك [٣] أنه أن يكون التأدى [٤] تأدياً حسناً إلى ما هو شبيه هو أن يعلم علماً حسناً .

والأسماء أنفسها منها مركبة ، وهذه تصلح لوزن الشعر المسمى دياثورانبو [٥] ١٠
وأما الألسن [٦] فتصلح للأوزان المعروفة بايروايقا [٧] وهو الذ < ش > يد [٢] ؛ وأما التى تتأدى فتصلح لأوزان [٨] الشعر المعروف بايانبو [٩] وهى أليق وأصلح فى ايروايقا [٧] ، وهو النشيد ، من جميع ما وصف ؛ وأما فى ايانبو فمن قبل أنها تتشبه باللفظ ، وهذه الأسماء تصلح وتليق بمقدار ما يستعمل بها الإنسان على طريق ، وهذه هى الحقيقى المتأدى [والمسمى بالسريانية صفتانيا ، مأخوذ من [١٤٤ ب] الإتمام والعناية] [١٠] إلى ما فى صناعة المديح والتشبيه وحكاية ١٥
الحديث . — ففيما قلناه من ذلك كفاية .

---

(١) العبارة غامضة تماماً ؛ وتفسير الغموض أن أرسطو يعتمد هنا على أمور لغوية صرف لا تؤدى إلى لغة أخرى .

(٢) خرم . (٣) ص : واوذلك.

(٤) التأدى = métaphore = المجاز .

(٥) = διθυράμβος

(٦) = γλῶτται = noms insignes

(٧) = ἡρωϊκά = vers héroiques

(٨) ص : الأوزان . (٩) = ἴαμβος

(١٠) ما بين المعقوفتين حاشية أدمجت فى النص ، من وضع المترجم أو غيره .

< وحدة الفعل : فى الملحمة ، وعند هوميروس >

وأما الاقتصاصى والوزن المحاكى فقد < ينبغى[١] > أن نخبر عنها بالخرافات وحكاية الحديث على ما فى المديحات وأن يقوم المتقينين والقينات نحو العمل الواحد متكامل بأسره ، وهو الذى له أول ووسط وآخر ، وهو الذى كما الحيوان

٢٠ العـ < ـام > ـل للذة خاصية ؛ ومن حيث لايدخل فى هذه التركيبات اقتصاصات نشبه ، وهى التى قد ينظر فيها أن الاستدلال ليس إنما هو لعمل واحد ، لكن لزمان واحد ، بمبلغ ما يعرض فى هذا وعمل واحد أو كثير ، وكيف كل واحد واحد منها ، على مالها انضافت إلى قرينها كما كانت < الأزمـ > ـنة[٢] أنفسها ،

٢٥ أما فى سالامانا [٣] فحروب المراكب ، وفى سيقيليا [٤] حرب القركدونيا[٥] ، فان كلا هذين ليس شيئاً [٦] آخر غير أنها تنتهى إلى انقضاء واحد واحد . وكذلك فى الأزمنة التى < تكون > [٢] بعد فى وقت بعد وقت يكون واحد منها الذى لا يكون له شىء آخر هو آخر وانقضاء ؛ وكثير من الشعراء قد يفعلون هذا قريباً .

٣٠ ولذلك كما قلنا وفرغنا من القول < فى ذلك > [٢] فلـيُـر[٧] أوميروس فى هذا ذو سنة وناموس هاد[٨] ؛ ومن هذا الوجه أيضاً يرى أوميروس أنه متبع للناموس ، وأنه لازم للصواب والاستقامة أكثر من هؤلاء الأخر ، < و > [٢] هو الذى عمل الحرب[٩] وقد كان له أول وآخر [١٠] من حيث يرى أن يأتى به بأسره ،

---

(١) خرم بقيت عند حواشيه بقايا حروف . — وفى ت : فقد بين أن نخبر ...

(٢) خرم .

(٣) = Salamine .

(٤) = Sicile

(٥) القرطاجنيين = Cartaginois = Καρχηδονίων

(٦) ص : ليسا شىء .

(٧) ص : فليرا . (٨) ص : هد

(٩) ص : الحدر ، (أو) الحرر ! وفى اليونانى τον πόλεμον

(١٠) ص : واحد — وهو تحريف بحسب ما فى اليونانى صوابه ما أثبتنا .

هذا على أنه قد كان عظيما (١) جداً ولم تكن تسهل رؤيته ، ولا أيضاً كان مزمعاً(٢) أن ينتهى فى خرافته بهذه الحال ، من قبل أنها قد كانت عندما كانت تتركب وتقترن قد كانت تصغر فى عظمها ، والآن فى هذه المداخل التى تقتضب جزءً ما ، وهو ما الذى يفعل الإنسان . ٣٥

وأما هؤلاء الأخر فيقتضبوا بحسب واحدٍ واحدٍ فى واحدٍ واحدٍ من الزمان خرافات كثيرة الأجزاء ، بمنزلة ذاك الذى عمل هـــذه التى هى معروفة « بقوفوانيا » (٣) وجعــل « الإلياذا صــغيرة » . ولذلك عمــل « إلياذا » و « أودوسيا » كلتيهما مديحاً واحداً أو بعد كر اثنتين ، وأما فى المعروفة «بقوفوانيا» فكثيرة ، وإلى(٤) الإلياذا الصغيرة فثمانية ، وأكثر التى تقال بالسلاح منها المعروفة بنا أوفطلامس(٥) وفيلوقطيطس(٦) <و> المعروف بأفطوخيا(٧) و< لاقا > ينس ، إلياس ، ورجوع المراكب ، وابنن (٨) وطرواس(٩) . ١٤٥٩ب ٥

٢٤

< الملحمة : أنواعها وأوزانها >

وأيضاً هـــذه الألهة (١٠) صنعت الأفى فى المديح دائماً ؛ و < هى > إما بسيطة ، وإما [١٤٥١] مركبة وإما انف <عا> لية(١١) بالأجزاء وهذه هى خارجة عن نغمة الصوت والبصر ، وذلك أنه قد تدعو الحاجة إلى الفراس والعناية ١٠

---

(١) ص : عظيم جد . (٢) ص : مزسع . — م ، ت : أن يبين فى ...

(٣) كذا ! وفى اليونانى : κυπρια وفى نسخة أخرى : κυπρικα فكان يجب أن تقرأ : بقوفريا .

(٤) لعل صوابها : وأما .

(٥) = Néoptolème = Νεοπτόλεμος

(٦) = Philoctète = Φιλοκτήτης

(٧) = Πτωχεια = أى تسول . — لاقينس = Λακαιναι

(٨) كذا وصوابها سينون Σίνων .

(٩) أى طروادة = Τρῳὰς .

(١٠) كذا وفيها تحريف فاحش ، إذ فى اليونانى: Ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτά δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ أى : ولا بد أن يكون للملحمة ما للمأساة من أنواع .

(١١) خرم .

والانفعالات من حيث تكون [لا] للآراء والمقولات قوام ؛ وبالجملة هذه التي كان يستعملها أوميروس أول الشعراء[1] وعلى الكفاية . وذلك أن شعر كلتيهما [2]
١٥ هو مركب ، وأما « إيلياذا » فبسيطة وانفعالية ، وأما القصيدة < المسماة «أودسيا»> فمركبة ، وهي التي تدل بالكنية على العادات ومع هذه هي دالة باللفظ والذهن على كل فعل .

وصنعة الأسطر والوزن مختلفة في طول قوامها . والحد الكافي للطول هو ذلك الحد الذي قيل ، وهو الذي فيه الإمكان في الابتداء والآخر ، وهذا
٢٠ هو الذي جميع تراكيب القدماء تقصر وتنقص ، وأما نحو المديحات التي لها مؤانسة واحدة يؤتى بها أكثر ، ولها أيضاً ، أعني صنعة الأفي[3] المنسوبة إلى ايلين وأن يمتد في طولها كثير ، من قبل أنه في المديح لا يمكن أن يكون
٢٥ غير ما كانت تقتص ويتحدث بها أن تتشبه بأجزاء كثيرة ، لكن بذلك الجزء الذي من المسكن[4] وبالجزء المأخوذ من المرائين [5] ؛ وأما في صناعة أفي [6] فيمكن ذلك من قبل أن المعنى للشعر فيها هو اقتصاص عظيم ، حتى إنه يوجد لها في عظم البهاء والأخلاق [7] هذا الخير ، وهو أنها تغير السامع فتدخل علل
٣٠ اللاشبيه من قبل أن الشبه يستتم سريعاً ، وتصير بالمديحات إلى أن تقع .

أما وزن النشيدات[8] فانما وقعت من التجربة ، وذلك أن الإنسان إن هو أتى وغ < ير[9] ا > قتصاص ما والتشبيه الذي بالكثير ، فانه يرى غير
٣٥ لائق ولا خليق ، من قبل <أن> وزن النشيد[8] هو أكثر ارتكازاً وأكثر له قراراً[10]

(١) ص : السمرا !
(٢) الضمير يعود إلى «الالياذة» و «والأودسيا» .
(٣) الأفي = ἔπος = الملاحم .
(٤) المسكن = المسرح = ولعلها تحريف وصوابه : السكن وهي تعريب لليوناني σκηνη
(٥) المراؤون = الممثلون .
(٦) أفي = ἔπος = épopée
(٧) ص : التها والأخلاق !
(٨) وزن النشيدات = μέτρον = —. ἡρωϊκος = mètre héroique
(٩) خرم .
(١٠) ص : عرارا !

من جميع الأوزان ، ولذلك قد تقبل أيضاً الألسن والتأديات والانتقالات وجميع
الزيادات جدا جداً ، من قبل أن التشبه الداخل فى باب الحديث والقصص هو
آخر[1] الأشياء . وأما الشعر المعروف بايانبو فهو ذو أربعة أوزان من الحركات
اثنتان أعنى الباحسة[2] والعميلة . وأيضاً من القبيح إن لم يعرف بمنزلة خاريمون[3] ١٤٦٠ ا
من قبل ليس يوجد إنسان صنع قواماً طويلا[4] فى وزن آخر غير الوزن الذى
فى النشيد ؛ لكن ، كما قلنا ، إن[5] الطبيعة تفيدنا ما هو موافق له فى هذه
التى هى بالاختيار .

٥ وأما أوميروس فهو مستحق للمديح والتقريظ فى أشياء أخر تقريظاً كثيراً ،
إذ كان هو وحده فقط من بين جميع الشعراء ليس يذهب عليه ما ينبغى أن يفعل .
وقد ينبغى للشاعر أن يكون ما يتكلم به يسيراً قليلا ، وذلك أنه ليس هو فى هذه
مُشَبِّه [١٤٥ ب] محاكٍ[6] . فأما الشعراء الأخر فمنهم من يجاهده[7] جداً
ويكون له تشبيه وحكاية فى أشياء يسيرة[8] ، وأما ذلك[9] فمن حيث إنما عمل
١٠ صدراً[10] يسيراً فهو <يقدم>[11] على إدخال رجل أو امرأة أو عادة فى حكايته
من ساعته من حيث لا يأتى <فى ذلك>[11] بشىء لم يُعتَمَد[12] ، لكن ما قد اعتيد .

وقد يجب أن يعمل فى المديحات ما هو عجيب ، وهذا <يكون>[11]
خاصة فى صنعة أفى ، وهى التى الأمر العجيب فيها يعرض فى تقسيمها[13]

---

(١) ص : احرولاسبا .

(٢) فى اليونانى بمعنى : الخاصة بالرقص ؛ فلعل صوابها كما اقترح ت : الراقصة . — والعملية : كذا ولعل صوابها : والعملية .

(٣) χαιρήμων = Chérémon .

(٤) ص : قوام طويل .

(٥) تاكل حرف ا من «إن» . (٦) ص : محاكى .

(٧) لعل صوابها : يجاهر — أى يظهر شخصيته .

(٨) ص : لسسه ! وهى تحريف كما يظهر من اليونانى صوابه ما أثبتنا .

(٩) أى هوميروس .

(١٠) صدر = préambule .

(١١) خرم . (١٢) ص : يعتاد .

(١٣) ص : وهى إلى الا العجيب فيها يعرض فى تسقيمها من ... نحو العالم !!

من قبل أنه لا ينظر نحو العامل . ومن بعد هذه يؤتى به نحو هزيمة اقطور[١] ، كما يؤتى فى المسكن[٢] الاستهزاءات والمضحكات من حيث يرى إما بعضها وهو قائم وقف ولا يطلب ويتبع المرئى[٣] ، وأما ذاك فمن حيث يخطر . وأما فى «أى» فقد يخفى ولا يشعر به . وأما الأمر العجيب فهو من هواا ومى أو أمر ...[٤]

... ...

... ...

٢٥

< مشا كل وحلول >

.. ..

... ...

ا ... بشىء ما بمنزلة الخبر أنه فاضل ، حتى يكون للشىء معنى الشر ، كالذى لم يكن . وأما الذين يريدون نحو المقولة فقد ينبغى أن يحل بمنزلة « الكياف ما بلاورياس[٥] أولا » ، ولعل أن يكون ليس يعنى بذلك « البغال » ، لكن يعنى « الحَـفَـظة » ، من قبل أن « أورياس[٦] » فى لغة اليونانى تدل على البغال وعلى الحَـفَـظة . وأيضاً إذا ما قال « إنه قبيح المنظر » ، ليس إنما يعنى بذلك قبيح الوجه ، لكن عنى لا اعتدال البدن ؛ غير أن أهل إقريطش[٧] يسمون الحسن المنظر للحسن الوجه ، ويسمون السكران المتقبل الوجه .

---

(١) ص : قطور — وهو Hector = Ἕκτορ العامل : فى المخطوط : العالم .

(٢) المسكن = المسرح = ولعل صوابها : السكن = σκήνη

(٣) ص : الموتى — وهذه غير واضحة فى المخطوط ، ولا ظاهرة المعنى بحسب اليونانى .

(٤) كذا فى المخطوط لا يبين منه شىء . وما يمكن تفسيره هو : من هدو — وهذه تعريب ἡδύ أى : لاذ . وفى اليونانى فى هذا الموضع ما ترجمته : والأمر العجيب لاذ ، وآية ذلك أن الناس جميعاً حينما يقصون قصصاً يضيفون من لدنهم ابتغاء جلب اللذة .

والباقى يصح هكذا : وأوميروس < هو الذى كان يعلم > بشىء ما بمنزلة ...

ومن هنا يأتى نقص طويل يشمل من ١٤٦٠ ا ١٧ حتى ١٤٦١ ا ٩ .

(٥) راجع «الالياذة» النشيد الأول ، البيت رقم ٥٠ . والعبارة فى اليونانى هى οὐρῆας μεν πρῶτον أى : البغال أولا .

(٦) = οἱ κρῆτες (٧) = ὀυρῆας

وأما الأسماء التي ضر < بت > [1] من التأدية ، وهي من التأدية هي أيضاً كما يقول أوميروس « الرجال الأخر و <الآلهة[1]> متسلحة على الخيل كانوا رقادين الليل كله » وقال مع ذلك «من[2]حيث كانوا اليونانيون مجتمعين في صحراء طرواس[3]واجتمع بينهم نيات [4] وشرونشونيات[5] وصـفرات الزمر » . ٢٠
وذلك أن هذه « بأجمعها » بحسب التأدية إنما قيلت بدل من « الكثير » .

وأيضاً يقول إن ثاسيوس[6] كان يحل الحيل ويعمل الحيلة « أن يفوز هو بالفخر » ، وأنه وأما تلك فلا ينصب[7] ، وأما اسم الحياة فيقسم . وأفادقلس[8] أيضاً يقول « إنه كانوا الذين لم يزالوا غير مائتين منذ قط ينشأون من ساعتهم مائتين» ٢٥
وأما الحياة فالتي خلقت لهم قديماً أما التي قال إنها موضع قوله إن آن الليل أكثر ، وذلك أنه موضع للشك كثيراً . وأما التي قالها بحسب عادة المقولة فكما نقول في الشراب إنه ممتزج . ومن هاهنا عمل[9] ما للساق المصنوعة من الرصاص والحدادين ، وأيضاً من هاهنا يقال الغانوميدس[10] شرب الشراب ، لأنه ٣٠
يشرب [١٤٦ ا] الشراب ، من قبل أن < قد [11]أ > تت بحسب التأدية أيضاً .

وينبغي أن يتفقد من أمر الاسم شيء كان ذاك على تضاد ما أنه < على كم تكون > [11]هذه التي قيلت على طريق الكمية ، بمنزلة ما قيل إن « دورط[12] النحاس تفرق » ، ويدل هاهنا أن كثيراً[13]ما امتنعت يده من أن تحل حتى يظن

---

(١) خرم . (٢) ص : امن .

(٣) ص : صحراه .

(٤) أي نايات ، جمع ناي ،

(٥) = شرونشونيات = سورنجيات συρίγγων (أي صفارات) .

(٦) وفي اليوناني : θασιος

(٧) يقترح م : فلا تنصر . — وهذه العبارة حتى قوله : فيقسم ... محرفة .

(٨) = Empédocle

(٩) مضطربة الحروف .

(١٠) = Ganymède (١١) خرم .

(١٢) كذا ! أو : اوبط ! وفي اليوناني بمعنى : حربة ؛ والكلمة سريانية، ولعلها هي نفسها المستعملة اليوم في العربية الدارجة في مصر: دورط ، بمعنى : عمود .

(١٣) ص : كثير .

١٤٦١ب الإنسان خاصة بغلوقن[١] إنه ضد هذا . وأيضاً لأ < ن > الأفراد منهم يريدون ويأخذون بغير نطق من حيث يحكون لهم أيضاً ويعملون قياساً، و<...أ> نهم[٢] قالوا إنه يظن الذين يبكتون أن ذلك الذى يعمله هو صدق ، إنما كان شأن

٥ هذا ا ه < ل ا > قارس، وذلك أنهم كانوا يظنون به أنه لاقوناى[٣]؛ فمن القبيح ألا يكون تلقاه طيلاماخس[٤] فى لاقادامونيا عندما صار إلى هنالك . ولعل هنالك كما قال أهل قافالينس[٥] <من> [٢] أنهم قالوا إن عندهم عمل أودوساوس وايقاديس[٦] الأساسات ، من قبل أن ذلك حق .

١٠ وينبغى أن تكون ترقية هذه إلى الشعراء غير ممكنة أكثر من لا إمكان ترقيتها إلى الأفضل وأكثر من لا إمكانها إلى العجز ، وذلك أنها عند صناعة هى أكثر فى باب المسألة والإقناع والإمكان[٧] ، وذلك أنه لعله أن لا يمكن أن يكون مثل هذه التى هى كما فعل زاوكسس[٨] أن الذى هو جيد يتزيد ويفضل المثال، وأن يكون نحو أن ينحو ويتخلص من لا ناطقين فانه ع <لى...[٢]>

١٥ ويكون ذاك الذى هو شىء ما ليس هو لا ناطق ذلك الذى هو لا ناطق ، وذلك أنه يكون <...[٢]> وأقل من الصدق. فهذه التى قيلت على طريق التضاد هكذا ينبغى أن ننظر وند < ...[٢] < > ل فى التبكيتات التى تكون فى الكلام . فى هذا بعينه ونحوه يقولون ع <... ...[٢]> وضع أى داهية كان . والانتهار الذى هو لا نطق[٩] هو أيضاً مستقيم متى تكون < لا > ض < رورة > إما إلى

٢٠ استعمال المناوشة[١٠] أو إلى استعمال < ضد > القول ، كما استعمل أوريفيدس الأ < يغيا[٢]> وكاورسطس[١١] فى تلك التى لمنالاوس .

---

(١) ص : بغلوقس — وهو تحريف لأنه فى اليونانى Γλαύκων

(٢) خرم .

(٣) = Λάκωνα = Lacédémonien : من أهل لاقادامونيا .

(٤) = Télémaque = Τηλέμαχος

(٥) ص : قادلينس — وهى فى اليونانى : Κεφαλῆνες أى أهل قفالونيا .

(٦) = Icadios = Ἰκάδιος (٧) ص : ولا < ... > لكان

(٨) = Zeuxis (٩) لانطق = irrationnel

(١٠) ص : الباوسه ! — ويقترح ت : مبأسة !

(١١) ص : كابوسطس ! والمقصود أورسطس Oreste .

والانواع التى ياتون بها للتوبيخ والانهار خمسة <فاما> [1] ان ياتوا بها كالغير ممكنة ، وإما كالتى هى دون الاستقامة[2] ، أو كالضارة أو كالاً < ضداد > [1] للصناعة ، أو كالتى هى غير ناطقة ؛ والحلات[3] فمن الأعداد التى قيلت ينبغى أن تتفقد ، وهى اثنا عشر .

٢٥

٢٦

< دعوى فضل الملحمة على المأساة ، وفضل المأساة الحقيق على الملحمة >

وأى اثنتيهما ترى أفضل ، ليت شعرى : التشبيه وحكاية صنعة أفى ، أو تلك الاطراغوديا[4] ؟ ؛ وقد يتشكك الإنسان هل كان شىء من هذه التى فى فروطيقى[5] هى أخير ، أو لا ؟ ومثل هذا الذى هو عند الناظرين الأفاضل وتلك هى التى تخبر فى السُّنّة والحكاية فى فوريطيقى[5] فى الكل . وذلك أنه من قبل أنهم لا يحسون لا تزيدهم [١٤٦ ب] الحركة الكبيرة ، وذلك أن ٣٠ الذين يتحركون فمثل الذين يزمرون فى النايات والسرنيات[6] المزيفة المزورة غير ما يستدارون ويحاكون اريسة < ونا > [1] يشبهون به عند [غير] ما يجذبون الرأس إن كان الزمر الذى يزمرونه لاسقولا[7] . ومثل هـــذا المديح هو كما احتسب القـــدماء ، والذين أتوا بالأخرة من بعدهم مرائين منافقين ، من قبل أنهم أفضل كثيراً من غالاس[8] ، كما كان يلقب مينيسقوس[9] ٣٥ قا <لا> فيدس[10] ، وعلم[11] الاعتقاد من فيندارس[12] . وأما أن يكون لهذه إليه

---

(١) خرم .

(٢) التى هى دون الاستقامة = invraisemblable = ὡς βλαβερὰ

(٣) جمع : حل — أى : حلول .

(٤) ص : الاطواعبوسا ! — وهو تحريف من الناسخ .

(٥) فروطيقى = Φορτικη أى ساذج ، شعبى ، مبتذل .

(٦) ص : السات والسرسات — والأولى جمع : ناى فأصلحناها على نايات . والسرينات = συρίγγια .

(٧) = Scylla = Σκυλλα

(٨) كذا ، وليس لها ما يناظرها فى اليونانى ؛ ويرجح م أن تكون : غالوس أو غلس .

(٩) = Mynniscos = Μυννίσκος

(١٠) = Callipidès = Καλλιππίδης

(١١) غير واضحة فى المخطوط .

(١٢) = Pindare = Πινδαρος

١٤٠ ا ومن حيث هو < من > [١] لودا وفى جميع الصناعة تكون حاله عند صنعة أفى[٢]
وذلك أن حال صنعة أفى[٢] عند الناظرين يقولون الذين ليس بالمحتاجين إلى
شيء من الأشكال أنهم طياب[٣] جداً < ... [٤]صنا > عة المديح عند المؤلفين
وفأما فروطيقى فظاهر أنها أخس .

٥ ولنا أن نقول نحو < هذه > [١] أنه اما أولاً أن الاختصام ليس هو صناعة
الشعر ، لكن تلك التى هى للمرآة والنفاق ، من قبل أنه قد يوجد إلى أن يبطل
بالرسوم عندما يغنى وما كان يفعله سوسسطراطس[٥] ، وعندما يزعق ويزمر ،
وهو ما كان يفعله مناسثيوس <من> أفوبطيا [٦] بعد ذاك . وأيضاً ولا كل حركة
مرذولة ، كما أنه ولا كل < ... ... [٤] > إلا يكون رقص هؤلاء المزيفين
١٠ وهو ما قد كان قاليفيدس[٧] يبكت عليه وما < يبـ > كت عليه فى هذا الوقت
قوم آخرون من غير ما لا يشبهون بالنسوة < الوضيعات > [٤].

< وأيـ > ضاً صناعة < المديح > والتى بلا حركة تفعل فعلها الذى يخصها
كالأخرى التى لصناعة < أفى[٤] ... ... > بهـا ترى فى التبيين كم كانت ،
وإن كانت هذه الأخر أفضل من الكل < ... > [٤] يجب ضرورةً أن يكون
١٥ ثم من بعد . فمن قبل أن كل شيء لها بمبلغ صنعة أفى[٢]فقد ينـ < بغى[٤] أن >
نستعمل الوزن ، وأيضاً ما كان جزؤه الصغير الموسيقارية والنظر ، وهما اللذة
< ...[٤] > هما أكثر فعلا . فلها أيضاً فعل فى الاستدلال أيضاً والأفعال .

وأيضاً التى هى مختلفة فى الطول ليكون آخر التشبيه[٨] والحكاية ، وذلك
١٤٠ب أن كون هذه خاصة بغتةً أكثر من كونها كذلك وهى ممتزجة فى زمان كثير ،

---

(١) يقترح ت إصلاحه هكذا : سن هذا .
(٢) = ἔπος (٣) = طيبون .
(٤) خرم .
(٥) ص : سوسطراطس — وهو : Soristrate = Σωσίστρατος .
(٦) ص : مسساس < ... ... > طمطما — وهو : Mnasitheos d'Oponte = Μνασίθεος ὁ ὀπούντιος
(٧) ص : قالبهبدس — وهو : Callipidès
(٨) ص : الشبيه .

وأعنى بذلك مثل أن يضع الإنسان أوديفوس[١] الذى وضعه سوفاقلس[٢] فى الأفى التى له فى هذه التى إيلياذا[٣] هى فيها ، فى التشبيه والمحاكاة التى للذين يصنعون الأفى . والعلامة هى هذه : وهى أن الواحدة من صنعة أفى أنها كانت قد تحدث مدىحات كثيرة ...[٤] ١٤٦٢ب

(١) ص : أوفيدس — وفيه تحريف بالتقديم والتأخير ، إذ هو : Oedipe

(٢) = Sophocle

(٣) ص : ايليذا ! وهو تحريف إذ هو l'Iliade = 'Iγιάς .

(٤) إلى هنا وقف النص فى المخطوط ، وظاهر أنه تنقص ورقة ، إذ أن ما بعد ذلك هو من صاحب كتاب «إيساغوجى» وقد ذهب أول هذا الأخير ؛ ولا بد أن تكون هذه الورقة المفقودة تتضمن نهاية كتاب الشعر أى من ١٤٦٢ ب ٥ إلى ١٤٦٢ب١٨ ، نهاية الكتاب ، كما لابد أن تكون قد تضمنت أول كتاب «إيساغوجى» . وآية ذلك خصوصاً أنه يوجد عند نهاية كل مقالة وكتاب فى هذا المخطوط (رقم ٢٣٤٦ عربى بالمكتبة الأهلية بباريس) ما يدل على نهاية المقالة ثم الكتاب كله . ويغلب على الظن أن ذلك النقص وقع أثناء تجليد هذا المخطوط الفريد .

رسالة (*)

فى قوانين صناعة الشعراء

للمعلم الثانى

(الفارابى)

(*) نشرها آرثر ج. أربرى Arthur G. Arberry فى «مجلة الدراسات الشرقية» RSO المجلد ١٧ كراسة ٢-٣ ، ص ٢٦٦ - ص ٢٧٨ (النص العربى : ٢٦٧-٢٧٢، الترجمة الانجليزية ٢٧٣-٢٧٨) ، وطبع فى ديسمبر سنة ١٩٣٧ . وقد نشرها عن مخطوط فى مكتبة الديوان الهندى India Office فى لندن برقم ٣٨٣٢ ورقة ٤٢ ب - ٤٥ ا ، وهو بخط نستعليق ، فى القرن السابع عشر؛ وألحق بها ترجمة انجليزية مع ١١ تعليقاً .

بسم الله الرحمن الرحيم

مقالة فى قوانين صناعة الشعراء[1]

للمعلم الثانى

ت ٣٣٩ هـ

قال :

قصدنا فى هذا القول إثبات أقاويل وذكر معان تفضى[2] بمن عرفها إلى الوقوف على ما أثبته الحكيم[3] فى صناعة الشعر ، من غير أن نقصد[4] إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه فى هذه الصناعة وترتيبها ، إذ الحكيم[3] لم يكمل[5] القول فى صناعة المغالطة فضلاً عن القول فى صناعة الشعر ، وذلك أنه لم يجد لمن تقدمه[6] أصولاً ولا قوانينَ حتى كان يأخذها ويرتبها[7] ويبنى عليها ويعطيها حقها على ما يذكره[8] فى آخر أقاويله فى صناعة المغالطين[9] . ولو رمنا إتمام

(١) كذا فى المخطوط ، ويريد آربرى أن يصححها فى كل المقالة هكذا : الشعر ، جرياً وراء مر جوليوث . ونحن من غير هذا الرأى كما قلنا ص ٨٥ تعليق ١ ، بل نرى الابقاء عليها ، ونرى فى هذا حجة جديدة لصحة دعوانا .

(٢) ص : تقضى - والتصحيح عن آربرى .

(٣) الحكيم = أرسطو .

(٤) ص : يقصد - والتصحيح عن آربرى .

(٥) ص : تكمل — والتصحيح عن آربرى .

(٦) ص : يقدمه - والتصحيح عن آربرى .

(٧) ص : وترتيها - (آربرى)

(٨) راجع كتابنا «منطق أرسطو» جـ٣ ص ١٠١١ : «فأما هذه الصناعة (السوفسطيقا) فليس إنما كان بعضها موجوداً وبعضها غير موجود وإنما أضيف إليها الآن ، ولكن لم يكن منها شىء موجوداً ألبتة ... (ص ١٠١٦) فواجب على جميع من حضر من السامعين أن يعذروا على ما لم يوجد من الصناعة ، وأن يشكرونا شكراً عظيماً على الموجود منها » .

(٩) يقترح آربرى تصحيحها : «المغالطة» - ولكن لاداعى إلى هذا ، لأن الفارابى نفسه فى رسالته «فيما ينبغى أن يقدم قبل تعلم الفلسفة» (ص ٦١ ، القاهرة سنة ١٩٠٧ =

الصناعة (1) التى لم يَرُمْ الحكيم إتمامها — مع فضله وبراعته — لكان ذلك مما لا يليق بنا . فالأولى بنا أن نومئ إلى ما يحضرنا فى هذا الوقت من القوانين والأمثلة والأقاويل التى ينتفع بها فى هذه الصناعة .

فنقول : إن الألفاظ لا تخلو(2) من أن تكون(3) : إما دالة ، وإما غير دالة . والألفاظ الدالة : منها ما هى مفردة ، ومنها ما هى مركبة . والمركبة : منها ما هى أقاويل ، ومنها ما هى غير أقاويل . والأقاويل : منها ما هى جازمة ، ومنها ما هى غير جازمة . والجازمة : منها ما هى صادقة ، ومنها ما هى كاذبة . والكاذبة : منها ما يوقع(4) فى ذهن السامعين الشىء المعبر عنه بدل القول ، ومنها ما يوقع فيه المحاكى للشىء — وهذه هى الأقاويل الشعرية .

ومن هذه المحاكية ما هو أتم محاكاةً ، ومنها ما هو أنقصُ محاكاةً . والاستقصاء فى الأتم منها [٤٣ ا] والأنقص إنما يليق بالشعراء وأهل المعرفة بأشعار لسان لسان ولغة لغة ، ولذلك ما يخلى عن القول فيها لأولئك — ولا يظنَّنَّ(5) ظانٌّ أن المُغلِّطَ والمحاكِى قولٌ واحد ، وذلك أنهما مختلفان بوجوه : منها أن غرض المغلِّط غير غرض المحاكى ، إذ المغلط هو الذى يغلّط السامع إلى نقيض الشىء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود وأن غير الموجود موجود . فأما المحاكى للشىء فليس يوهم النقيض ، لكن الشبيه . ويوجد نظير ذلك فى الحس ، وذلك أن الحال التى توجب(6) إيهام الساكن أنه متحرك ، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التى هى على الشطوط ، أو لمن على الأرض فى وقت الربيع عند نظره إلى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير —

= يسميه بهذا الاسم فيقول : «والذى كذبه أكثر من حقه فيتعلم من كتابه فى صناعة المغالطين» . كذلك يرد هكذا فى الترجمات العربية القديمة لكتاب السوفسطيقا : «كتاب تبكيت السوفسطائيين» (منطق أرسطو ج ٣ ص ٧٣٧) .

(1) ص : الصنعة - وما أثبتنا موجود فى الهامش .

(2) ص : يخلوا - (آربرى) (3) ص : يكون - (آربرى)

(4) ص : توقع - (آربرى) (5) ص : يظن .

(6) ص : يوجب - (آربرى)

هى الحال المغلِّطة للحس ؛ فأما الحال التى تعرض للناظر فى المرآئى[1] والأجسام الصقيلة فهى الحال الموهمة[2] شبيهَ الشىء .

وقد يمكن أن تقسم الأقاويل بقسمة أخرى وهى أن نقول[3] : القول لا يخلو من أن يكون : إما جازماً ، وإما غير جازم . والجازم : منه ما يكون قياساً ، ومنه ما يكون غير قياس . والقياس : منه ما هو بالقوة ، ومنه ما هو بالفعل . وما هو بالقوة : إما أن يكون استقراءً ، وإما أن يكون تمثيلاً . والتمثيل أكثر ما يستعمل إنما يستعمل فى صناعة الشعر . فقد تبين أن القول الشعرى هو التمثيل .

وقد يمكن أن تُقَسَّم القياسات ، وبالجملة الأقاويل ، بقسمة أخرى فيقال : إن الأقاويل إما أن تكون[4] صادقةً لا محالة بالكل ، وإما أن تكون كاذبةً لا محالة بالكل ، وإما أن تكون[4] صادقة بالأكثر كاذبةً بالأقل ، وإما عكس ذلك ، وإما أن تكون[4] متساوية الصدق والكذب . فالصادقة بالكل لا محالة هى البرهانية ، والصادقة بالبعض على الأكثر فهى الجدلية ، والصادقة بالمساواة فهى الخطبية ، والصادقة فى البعض على الأقل فهى[5] السوفسطائية ، والكاذبة بالكل لا محالة فهى الشعرية . — وقد تبين من هذه القسمة أن القول الشعرى هو الذى ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية ، وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس أو ما يتبع السولوجسموس — وأعنى بقولى : « ما يتبعه » : الاستقراءَ والمثال والفراسة ، وما أشبهها مما قوته[6] قوة قياس .

وإذ قد وصفت ما تقدم[7] ذكره فخليق بنا أن نصف الأقاويل الشعرية وأنها كيف تتنوع [٤٣ ب] فنقول : إن الأقاويل الشعرية : إما أن تتنوع بأوزانها ، وإما أن تتنوع بمعانيها . فأما تنوعها من جهة الأوزان فالقول المستقصى

(١) ص : المراى - (آربرى)
(٢) ص : الموهم - (آربرى)
(٣) ص : يقول - (آربرى)
(٤) ص : يكون - (آربرى)
(٥) ص : هى - (آربرى)
(٦) ص : قوتها - (آربرى) .— والسولوجسموس : القياس .
(٧) ص : يقدم - (آربرى)

فيه إنما هو لصاحب الموسيقى[1] والعروضى ، فى أى لغة كانت تلك الأقاويل ، وفى أى طائفة كانت الموسيقى . وأما تنوعها من جهة معانيها على جهة الاستقصاء. فهو للعالم بالرموز والمعبِّـر[2] بالأشعار والناظر فى معانيها والمستنبط لها فى أمة أمة وعند طائفةٍ طائفةٍ ، مثلما فى أهل زماننا من العلماء بأشعار العرب والفُـرْس الذين صنفوا الكتب فى ذلك المعنى وقسَّـموا الأشعار إلى الأهاجى والمدائح والمفاخرات والألغاز والمضحكات والغزليات والوصفيات وســائر ما دونوه فى الكتب التى لا يعسر وجودُها ، مما يَستغنِى عن الإطناب فى ذكرها .

فلنرجع إلى إبتداء آخر ونقول : إن جُـلَّ الشعراء[3] فى الأمم المـاضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها ولم يرتبوا[4] لكل نوع من أنواع المعانى الشعرية وزناً معلوماً ــ إلا اليونانيون فقط : فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعاً من أنواع الوزن ، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجى ، وأوزان الأهاجى غير أوزان المضحكات ، وكذلك سائرها . فأما غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجى إما بكلها وإما بأكثرها ؛ ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون .

ونحن نعدد أصناف أشعار اليونانيين على ما عدّده الحكيم فى أقاويله فى صناعة الشعر ونومئ إلى كل نوع منها إيماءً فنقول : إن أشعار اليونانيين كانت مقصورة على هــذه الأنواع التى أعدّها[5] وهى : طراغوذيا ، وديثرمبى ، وقوموذيا ، وإيامبو ، ودراماطا ، وايني[6] ، وديقرامى[7] ، وساطورى ،

---

(١) فى نشرة آربرى : الموسيقار ـ ولعله تحريف صوابه ما أثبتنا ، لأن الموسيقار هو صاحب الموسيقى ، وبدليل ما يرد بعد فى قوله : «كانت الموسيقى» .

(٢) ص : المعتبر ـ (آربرى) . (٣) ص : حل ـ (آربرى) .

(٤) ص : يرتبونا ـ (آربرى) .

(٥) ص : أعده ـ ويصححها آربرى : أعدده .

(٦) كذا فى المخطوط ؛ ويقترح مرجوليوث فى ملاحظة خاصة لآربرى أن تصحح : ايثى = ἦθη ــ ولكن وصف هذا النوع الوارد بعد لا ينطبق عليه هذا التصحيح إذ هو فى «الأقاويل المفرحة» ، بينما ἦθη يجب أن يكون فى العادات والأخلاق . وهذه الكلمة قد وردت فى تلخيص ابن سينا فى «الشفا» محرفة أيضاً بعدة تصحيفات .

(٧) يقترح مرجوليوث فى ملاحظة لآربرى أنها = δίκαια (= أمور العدالة) . ــ

وفيوموتا [1]، وافيقى [2]، وريطورى [3]، وايفيجاناساوس [4]، وأقوستقى [5].

أما طراغوذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذُّ به كلُّ مَنْ سمعه من الناس أو تلاه، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص [6] عليها ويمدح بها مدبرو المدن. وكان الموسيقاريون [7] يغنّون بها بين يدى الملوك؛ فاذا مات الملك زادوا فى أجزائها نغمات أخرى [8] وناحوا بها على أولئك الملوك.

وأما ديثرمبى فهو نوع من الشعر له وزنٌ ضِعْفُ وزن طراغوذيا [٤٤ أ] يذكر [9] فيه الخير والأخلاق الكلية المحمودة والفضائل الانسانية؛ ولا يقصد به مدح ملكٍ معلوم ولا إنسانٍ معلوم، لكن تُذْكَر فيه الخيرات الكلية.

وأما قوموذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر [9] فيه الشرور وأهاجى [10] الناس وأخلاقهم المذمومة وسيرهم الغير المرضية. وربما زادوا فى أجزائه نغمات وذكروا فيها الأخلاق المذمومة التى يشترك فيها [11] الناس والبهائم والصور المشتركة القبيحة أيضاً.

= وقد ورد فى نص ابن سينا: ديقرا! ولو صح اقتراح مرجوليوث لكان من المنتظر أن يكون رسمها: ديقايا — فمن أين هذا الرسم: ديقرامى؟

(١) فيوموتا: ص: قبوموتا؛ = ποίηματα = قصائد صغار.

(٢) أفيقى = أفى = ἔποπια = الملاحم.

(٣) ريطورى = ῥήτωρ = خطابى. وفى النص: ويطورى.

(٤) = Amphi Geneseôs كذا يترجمه آربرى، بمعنى: ذو كونين! — وهو اقتراح غير وجيه، لأنه لا ينطبق على وصف هذا النوع الوارد بعد وهو أنه نوع أحدثه الطبيعيون وصفوا فيه العلوم الطبيعية. ولهذا نقترح نحن تصحيحه هكذا: ايفيجاناساوس = ἐπὶ γένεσεως = خاص أو متعلق بالكون والطبيعة. ومن هنا أخطأ آربرى حينما ضبطه: أنفجانا ساوس.

(٥) ص: وأفونيقى! وصوابه ما أثبتنا كما اقترح آربرى، وكما يرد عند ابن سينا. وأقوستقى = ἀκουστικη = خاص بالسماع (أى الموسيقى).

(٦) يكتبها آربرى بالضاد المعجمة؛ ونظنه تحريفاً صوابه ما أثبتناه.

(٧) ص: الموسقريون - (آربرى).

(٨) ص: أخر — ويصح أيضاً. (٩) ص: يذكر.

(١٠) ص: الأهاجى - (آربرى) (١١) ص: فيه — (آربرى).

وأما ايامبو(١) فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر(٢) فيه الأقاويل المشهورة : سواء كانت تلك من الخيرات، أو الشرور، بعد أن كانت مشهورة — مثل الأمثال المضروبة . وكان يستعمل هذا النوع من الشعر فى الجدال والحروب وعند الغضب والضجر(٣) .

وأما دراماطا فهذا الصنف بعينه ، إلا أنه تذكر(٢) فيه الأمثال والأقاويل المشهورة فى أناس معلومين وفى أشخاص معلومة .

وأما ايني(٤) فهو نوع من الشعر تذكر(٢) فيه الأقاويل المفرحة : إما لافراط جودتها ، وإما لأنها عجيبة بديعة .

وأما ديقرامى فهو نوع من الشعر كان يستعمله أصحابُ النواميس يذكرون فيه(٥) الأهوال التى تتلقاها أنفس البشر إذا كانت غير مهذّبة ولا مقوّمة .

وأما أفيقى وريطورى(٦) فهو نوع توصف به المقدّمات السياسية والناموسية ويذكر بهذا النوع سِيَرُ(٧) الملوك وأخبارُهم وأيامهم ووقائعهم .

وأما ساطورى فهو نوع من الشعر له وزنٌ أحدثه علماء الموسيقاريين ليحدثوا بانشادهم حركات فى البهائم ، وبالجملة فى جميع الحيوان ، مما يتعجب منها لخروجها عن(٨) الحركات الطبيعية .

وأما فيوموتا(٩) فهو نوع من الشعر يوصف به الشعر الجيد والردىء ، المستقيم والمعوجّ ، ويشبه كلّ نوعٍ من أنواع الشعر بما يشبه من الأمور الحسنة الجيدة والقبيحة الرذلة .

---

(١) ص : اداميروا — (آربرى) .
(٢) ص : يذكر .
(٣) كذا فى الهامش ، وفى الصلب : والزجر .
(٤) راجع ص ١٥٢ تعليق ٦ .
(٥) ص : فيها — (آربرى) .
(٦) بغير نقط فى المخطوط .
(٧) ص : شمر — والتصحيح كما اقترح آربرى .
(٨) ص : من .
(٩) ص : فروسونا — (آربرى) .

وأما ايفيجانا ساوس فهو نوع من الشعر أحدثه علماء الطبيعيين ، وصفوا فيه[1] العلوم الطبيعية ؛ وهو أشد أنواع الشعر مباينةً لصناعة الشعر .

وأما اقوستقى[2] فهو نوع من الشعر يقصد به تلقين المتعلمين لصناعة الموسيقار ، وهو مقصور على ذلك ، ولا ينتفع به فى غير هذا الباب .

فهذه هى أصناف أشعار اليونانيين ومعانيها على ما تناهى إلينا من العارفين بأشعارهم وعلى ما وجدناه[3] فى الأقاويل المنسوبة إلى الحكيم أرسطو فى صناعة [٤٤ ب] الشعر وإلى ثامسطيوس[4] وغيرهما من القدماء والمفسرين لكتبهم . وقد وجدنا فى بعض أقاويلهم معانى ألحقوها بأواخر تعديدهم هذه الأصناف ، ونحن نذكرها أيضاً على ما وجدناها فنقول :

إن الشعراء إما أن يكونوا ذوى جِبِلّة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأتّ[5] جيد للتشبيه والتمثيل : إما لأكثر أنواع الشعر ، وإما لنوع واحد من أنواعه ، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغى ، بل هم مقتصرون على جودة طباعهم وتأتّيهم[6] لما هم مُيَسَّرون نحوه[7] ، وهؤلاء غير مسلجسين بالحقيقة لما عدموا من كمال الرويّة[8] والتثبت فى الصناعة . ومن سماه مسلجساً شعرياً فذلك لما يصدر عنه من أفعال الشعراء .

---

(١) ص : فيها — (آربرى) .

(٢) ص : اقوسقى — (آربرى) .

(٣) ص : وجدناها — (آربرى) .

(٤) قال ابن النديم عن كتاب « الشعر » لأرسطو : « وقيل إن فيه كلاماً لثامسطيوس ، ويقال إنه منحول إليه » (ص. ٣٥٠ س ١ ، طبع مصر بغير تاريخ) . ولكن لم يبق لنا تفسير ثامسطيوس هذا . على أن هذا الموضع يدل على أن الفارابى اطلع عليه .

(٥) ص : نات — وقد أصلحها آربرى : باب — والصواب ما أثبتنا فهو الأقرب إلى الرسم والمعنى معاً .

(٦) ص : وتايتهم — وقد أصلحه آربرى هكذا : وبابتهم ! — والصواب ما أثبتنا .

(٧) ص : نحوها — (آربرى) .

(٨) أثبتها آربرى هكذا : الرؤية — ولعل الصواب ما اقترحنا بدليل قوله : والتثبت . — وآربرى يصححها : رواية !

وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة حتى لايندّ عنهم[1] خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها فى أى نوع شرعوا فيه ، ويجوّدون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة ، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين[2].

وإما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما : يحفظون عنهما أفاعيلهما ويحتذون حذوهما فى التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع[3] شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة — وهؤلاء أكثرهم زللاً وخطأ .

ونقول : إن ما يصنعه كل[4] واحد من هؤلاء الطوائف[5] الثلاث لا يخلو من أن يكون عن طبع ، أو عن قهر ، وأعنى بذلك أن الذى جُبِل على المدح وقول الخير فربما اضطره بعض الأحوال إلى قول بعض الأهاجى — وكذلك سائرها ؛ والذى تعلّم الصناعة وعوّد نفسه نوعاً من أنواع الشعر واختاره من بين الأنواع ربما ألجأه أمرٌ يعرض له إلى تعاطى ما لم يستخِره[6] لنفسه فيكون ذلك عن قهرٍ : إما من نفسه أو من خارج . وأحمدها ما كان عن طبع .

ثم إن أحوال الشعراء فى تقاولهم الشعر تختلف فى التكميل والتقصير . ويعرض ذلك إما من جهة الخاطر ، وإما من جهة الأمر نفسه . أما الذى يكون من جهة الخاطر فانه ربما لم يساعده الخاطر فى الوقت دون الوقت ، ويكون سبب ذلك بعض الكيفيات النفسانية : إما لغلبه بعضها ، أو لفتور بعض منها مما يحتاج اليها. والاستقصاء فى هذا الباب ليس مما يليق بهذا القول ، وذلك تبين فى كتب الأخلاق وأوصاف الكيفيات النفسانية وما توجبه كلٌّ واحدةٍ[7] منها .

---

(١) ص : يشذ عنهم — وقد أصلحها آربرى هكذا : يسد عليهم ! — والصواب ما أثبتنا (أو : يشذ عنهم ؟) .

(٢) السلجسة : استعمال السولوجسموس أى القياس . والمسلجس : المستعمل للقياس .

(٣) ص : طباعا — (آربرى) .

(٤) ص : إن كل ما يصنعه واحد من هؤلاء ... — ويصححه آربرى : إن كل ما يصنعه < كل > واحد — ولا داعى إلى هذا .

(٥) فى الصلب : اللطائف — والتصحيح فى الهامش .

(٦) أثبته آربرى : يسخره — ولعل الصواب ما أثبتنا إذ هو الأوضح والأقرب ، بدليل قوله : واختاره .

(٧) ص : وما يوجبه كل واحد — (آربرى) .

وأما الذى يكون من جهة الأمر نفسه فلأنه ربما [٤٥ أ] كانت المشابهة بين الأمرين اللذين[١] يشبه أحدهما بالآخر ، وربما كانت قريبة ظاهرة لأكثر الناس ، فيكون القول فى كماله ونقصانه بحسب مشابهة الأمور من قربها وبُعْدها . وإن المتخلف[٢] فى الصناعة ربما أتى بالجيد الفائق الذى يعسر على العالم بالصناعة إتيان مثله[٣] ، ويكون سبب ذلك البخت والاتفاق ، ولا يستحق اسم المسلجس .

وجودة التشبيه تختلف : فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة ، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة[٤] حتى يجعل المتباينين فى صورة المتلائمين بزيادات فى الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء : فمن ذلك أن يشبهوا ا ب وب ج لأجل أنه يوجد بين أو ب[٥] مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، ويوجد بين ب و ج مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، فيدرّجوا الكلام فى ذلك حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين مشابهة ما <بين> أ <ب> ، ب ج[٦] — وإن كانت فى الأصل بعيدة .

- وللإخطار بالبال فى هذه الصناعة غناءٌ عظيم ، وذلك مثل ما يفعله بعض الشعراء فى زماننا هذا من أنهم إذا أرادوا أن يضعوا كلمةً فى قافية البيت ذكروا لازماً من لوازمها أو وصفاً من أوصافها فى أول البيت ، فيكون لذلك رونق عجيب . — ونقول أيضاً إن بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناعة التزويق مناسبة ، وكأنهما[٧] مختلفان فى مادة الصناعة ومتفقان فى صورتها وفى أفعالها وأغراضها ؛ أو نقول : إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً ، وذلك أن

---

(١) ص : كان التشابه ... الذين ...

(٢) أثبته آربرى هكذا : المختلف — وهو تحريف واضح صوابه ما أثبتنا .

(٣) ص : مثلها — (آربرى) .

(٤) أثبته آربرى هكذا : بالصيغة — والصواب ما أثبتنا لأنه أقرب .

(٥) ص : ا ب — (آربرى) .

(٦) يصححها آربرى هكذا : مشابهة ا و ج — ولعل الصواب ما أثبتنا لأنه أقرب إلى الرسم ، وأصح .

(٧) ص : وكأنها — (آربرى) .

موضع هذه الصناعة الأقاويل ، وموضع تلك الصناعة الأصباغ ، و<إن> بين <كليهما>[1] فرقاً ، إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم .

فهذه قوانين كلية ينتفع بها فى إحاطة العلم بصناعة الشعراء[2]. ويمكن استقصاء القول فى كثير منها ، إلا أن الاستقصاء فى مثل هذه الصناعة يذهب بالانسان فى نوع واحد من الصناعة وفى جهة واحدة ، ويشغله عن الأنواع والجهات الأخر . ولذلك ما[3] لم يشرع فى شىء من ذلك قولُنا هذا .

]] تمت المقالة فى قوانين صناعة الشعر
لأبى نصر محمد بن محمد بن طرخان]]

---

(١) أثبته آربرى هكذا : الأصباغ وبين فرقاً إلا أن !
(٢) أثبته آربرى هكذا : لصناعه الشعر .
(٣) ما : زائدة .

فن الشعر

من كتاب « الشفاء »

لأبى على الحسين بن عبد الله بن سينا

الرموز :

م = نشرة مرجوليوث لقسم فن الشعر من كتاب « الشفا » لابن سينا في كتابه : Analecta Orientalia ad Pœticam Aristoteleam, edidit D.S Margoliouth لندن سنة ١٨٨٧

خ = مخطوط من وقف السلطان أحمد خان بن الغازى السلطان محمد خان .

هـ = مكتبة بودلى ، فهرست هنت برقم ١١١

ب = مكتبة بودلى ، فهرست پوكوك برقم ١١٩

و = الديوان الهندى برقم ١٤٢٠

ل = المتحف البريطانى (شرقى) برقم ١١٣ .

ص = دار الكتب المصرية برقم ٩٨٤



بسم الله الرحمن الرحيم

وبه أستعين ، وعليه أتوكل .

الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب «الشفاء»

لأبى على حسين بن عبد الله بن سينا البخارى ٤٢٨ﻫ

فصل

في الشعر مطلقاً وأصناف الصيغ[1] الشعرية ، وأصناف الأشعار اليونانية

ونقول[2] نحن أولاً : إن الشعر هو كلام مُخَيِّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مُقَفَّاة . ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى . ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، فان عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر . ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذى[3] يختم به كل قول منها واحداً . ولا نظر للمنطقى فى شىء من ذلك إلا فى كونه كلاماً مخيلاً : فان الوزن ينظر فيه : أما بالتحقيق والكلية فصاحب علم الموسيقى ، وأما بالتجزئة وبحسب المستعمل عند أمة أمةٍ فصاحب علم العروض . والتقفية ينظر فيها صاحب علم القوافى . وإنما ينظر المنطقى فى الشعر من حيث هو مخيل . والمخيِّل هو الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانياً غير فكرى ، سواء كان المقول مصدَّقاً به أو غير مصدَّق . فان كونه مصدقاً به غير كونه مخيلا أو غير مخيل : فانه قد يصدَّق بقولٍ من الأقوال ولا ينفعل عنه ؛ فان قيل

(١) ل : الصيع ؛ ﻫ : الصناعات ؛ ب : الصفات ؛ و : الصنعات .

(٢) ب و ل : نقول .

(٣) ﻫ ل : التى ... واحدة .

مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق . فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً ، وربما كان المتيقن كذبه مخيلا .

وإذا كانت محاكاة الشيء بغيره [١] تحرك النفس وهو كاذب ، فلا عجب[٢] أن تكون صفة الشيء على ماهو عليه تحرك النفس وهو صادق ، بل ذلك أَوْجَبُ . لكن الناس أطوع للتخييل[٣] منهم للتصديق ، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها[٤] وهرب منها . وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق ، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولاطراءة[٥] له ، والصدق[٦] المجهول غير ملتفت إليه . والقول الصادق إذا حُرِّف عن العادة وألحق به شيء تستأنس[٧] به النفس ، فربما أفاد التصديق والتخييل[٨] معاً ، وربما شغل التخييل[٩] عن الالتفات إلى التصديق والشعور به . والتخيل إذعان ، والتصديق إذعان ، لكن التخيل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول ، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه . فالتخييل يفعله القول لما هو عليه ، والتصديق يفعله[١٠] القول بما المقول فيه عليه ، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه .

والشعر قد يقال للتعجيب وحده ، وقد يقال للأغراض المدنية . وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية. والأغراض المدنية هي في أحد أجناس الأمور الثلاثة ، أعني : المشورية والمشاجرية والمنافرية[١١] . وتشترك الخطابة والشعر في ذلك ، لكن الخطابة تستعمل التصديق ، والشعر يستعمل التخييل . والتصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن[١٢] أن توضع أنواعاً ومواضع . وأما التخييلات والمحاكيات

---

(١) ل : يغيره .
(٢) ل : عجب به .
(٣) هـ ، ب ، و ، ل : للتخيل .
(٤) ب و ل : استنكرها . ل : التعجب . ب : التصديق .
(٥) طرو الشيء يطرو وطرى طراوة وطراءة وطراة مثل حصاة فهو طرى أى : غض .
(٦) ل : والمصدق له .
(٧) و : ليستأنس .
(٨) ل : التخيل .
(٩) و : التخيل .
(١٠) ل : يفعل القولية .
(١١) ل : والمناكرية . فليشترك ...
(١٢) ل : ويمكن .

فلا تحصر[١] ولا تحد . وكيف ، والمحصور هو المشهور أو القريب ! والقريب[٢] والمشهور غير كل ذلك المستحسن فى الشعر ، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع .

والأمور التى تجعل القول مخيلا : منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه ، وهو الوزن ؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول ؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول ؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم . — وكل واحد من المعجب[٣] بالمسموع أو المفهوم على وجهين : لأنه إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحاً من غير صنعة فيه ، أو يكون نفس المعنى غريباً من غير صنعة[٤] إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذى فيه . وإما أن يكون التعجب منه صادراً عن حيلة فى اللفظ أو المعنى : إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب . والحيلة التركيبية فى اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب وأشياء قيلت فى « الخطابة » . وكل حيلة فإنما تحدث بنسبة ما بين الأجزاء : إما بمشاكلة ، وإما[٥] بمخالفة . والمشاكلة إما تامة ، وإما ناقصة ؛ وكذلك المخالفة : إما تامة ، وإما ناقصة . وجميع ذلك[٦] إما بحسب اللفظ ، وإما بحسب المعنى . والذى بحسب اللفظ : فاما فى الألفاظ الناقصة الدلالات ، أو العديمة الدلالات كالأدوات والحروف التى هى مقاطع[٧] القول ؛ وإما فى الألفاظ الدالة البسيطة ؛ وإما فى الألفاظ المركبة . والذى بحسب المعنى . فاما أن يكون بحسب بسائط المعانى[٨] ، وإما أن يكون بحسب مركبات المعانى.

ولنبدأ من القسم الأول ، فنقول : إن من[٩] الصيغات التى بحسب القسم الأول تشابه أواخر المقاطع وأوائلها . والنظام المسمى المرصع كقوله :

فلا حسمتْ مِنْ بعد فقْدانه الظُّبي ولا كَلمتْ من بعد هجرانه السُّمْر[١٠]

(١) ل : تنحصر. (٢) هـ : أو القريب .
(٣) و : التعجب . ل : من المسموع والمفهوم وهو على ...
(٤) ل : صنعة فيه . (٥) هـ : أو بمخالفة .
(٦) هـ : إما أن يكون . (٧) القول : ناقصة فى ل .
(٨) ل : بساطة . (٩) من : وردت فى و دون غيرها .
(١٠) الظبة (بضم ففتح مخفف) حد السيف والسنان والنصل والخنجر . وحسمت : قطعت . كلمت : جرحت . السمر : يقصد القنا السمر ، أى الرماح السمر . — وفى و : الشمس ، بدلا من : السمر .

ومنها تداخل الأدوات ومخالفتها وتشاكلها : « من » و « إلى » من باب المتخالفات ، و « من » و « عن » من باب المتشاكلات .

وأما الصيغات التي بحسب القسم الثاني فالتي بالمشاكلة التامة : فهي أن يتكرر في البيت ألفاظ متفقة التصريف[1] متخالفة الجوهر ، أو متفقة الجوهر متخالفة التصريف . والتي بالمشاكلة الناقصة فأن تكون متقاربة الجوهر ، أو متقاربة الجوهر والتصريف : ومثال الأول : العين والغين ، ومثال الثاني : الشَّمْل والشمال ، ومثال الثالث والرابع : الفاره والهارف ، أو العظيم والعليم ، والصابح والسابح ، أو السهاد والسها . — وهذا هو التشاكل الذي في اللفظ بحسب ما هو لفظ . وقد يكون ذلك في اللفظ بحسب المعنى ، وهو أن يكون لفظان اشتهرا مترادفين وأحدهما مقولا على مناسب الآخر أو مجانسه واستعمل على غير تلك الجهة ، كالكوكب والنجم ويراد به النبت ، أو السهم والقوس يراد به الأثر العلوي . — وأما الذي بحسب المخالفة فاذ ليس[2] لفظ من الألفاظ بمخالف للفظ بجهة لفظيته ، فاذن إن خالف فمعناه ما يخالف وهو المعنى الذي يكون اشتهر له . فتكون الصيغة التي على هذا السبيل في ألفاظ[3] أو لفظين يقع أحدهما على شيء ، والآخر على ضده أو ما يظن به [4]أنه ضده وينافيه ، أو ما يشاكل ضده أو يناسبه ويتصل به ، وقد استعمل على غير تلك الجهة ، كالسواد التي هي القرى ، والبياض والرحمة[5] وجهنم وما جرى مجراه .

وأما الصيغات التي بحسب القسم الثالث فالذي[6] منه بالمشاكلة فأن يكون لفظ مركب من أجزاء ذوات التصريف في الانفراد وتجتمع منها جملة ذات ترتيب في التركيب ويقارنه مثله ، أو يكون التركيب من ألفاظ لها إحدى الصيغات التي في البسيطة ويقارنه مثله . — والذي بحسب المخالفة فالذي يكون فيه مخالفة ترتيب الأجزاء بين جملتي قولين مركبين : إما في أجزاء مشتركة فيهما ، أو أجزاء غير مشتركة فيهما .

---

(١) ورد في ه ، وسقط من الباقي . (٢) ل : لفظة ... مخالف .
(٣) ه : الألفاظ . (٤) به : وردت في ه وحدها .
(٥) ه ل : أو رحمة . (٦) في «الحكمة العروضية» : فالتي .

وأما الصيغات التى بحسب القسم الرابع : أما الذى بحسب المشاكلة التامة فأن يتكرر فى البيت معنى واحد باستعمالات[1] مختلفة ؛ وأما الذى بحسب المشاكلة الناقصة فأن يكون هناك معان مفردة متضادة أو متناسبة ، كمعنى القوس والسهم ، ومعنى الأب والابن . وقد يكون التناسب بتشابه فى النسبة ، وقد يكون بجهة الاستعمال ، وقد يكون باشتراك فى الحمل ، وقد يكون باشتراك فى الاسم . مثال الأول : الملك والعقل . مثال الثانى : القوس والسهم . مثال الثالث : الطول والعرض . مثال الرابع : الشمس والمطر .

وربما صُرِّح بسبب المشاكلة ، وربما لم يصرَّحْ . وإذا[2] صرِّح فربما كان بحسب الأمر فى نفسه ، وربما كان بحسب الوضع . والمخالفة إما تامة فى الأضداد وما جرى[3] مجراها ، وإما ناقصة وهى بين شىء ونظير ضده أو مناسب ضده ، أو بين نظيرى ضدين أو مناسبيهما . وربما كانت المخالفة بسبب يذكر ، وربما كانت فى نفس الأمر .

وأما الذى بحسب القسم الخامس : فأما فى المشاكلة فأن يكون معنى مركب من معانٍ وآخر غيره يتشاكل ترتيبهما أو يشتركان فى الأجزاء . وأما الذى بالمخالفة فأن يتخالفا فى التركيب أو الترتيب بعد الشركة فى الأجزاء ، أو بلا شركة فى الأجزاء : ويدخل فى هذه القسمة كقولهم : إما كذا كذا ، وإما كذا كذا . والجمع والتفريق كقولهم : أنت وفلان بحرٌ ، لكن أنت للغمارة ، وذاك للزعاقة[4] . وجمع الجملة لتفصيل البيان كقولهم « يُرَجَّى » ، « ويتقى » :

يرجَّى الحَيا[5] منه وتُخشى الصّواعق

فهذه هى عدة الصيغات الشعرية على سبيل الاختصار .

واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر ، وكانوا يخصون كلّ غرضٍ بوزن على حدةٍ . وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة :

---

(١) هـ : بحسب استعمالات .
(٢) هـ : فاذا . (٣) فى « الحكمة العروضية » : أو ما .
(٤) ماء زعاق (بضم الزاى) : مر غليظ لا يطاق شربه من أجوجته وسلوحته . الغمر : الماء الكثير .
(٥) الحيا : المطر يحيى الأرض . — وفى م و : منه ، وفى ل ب هـ : فيه .

فمن ذلك نوع من الشعر يسمى طراغوذيا ، له وزن لذيذ ظريف ، يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الانسانية — ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس يراد مدحه . وكانت الملوك فيهم يغنى بين أيديهم بهذا الوزن . وربما زادوا فيه نغمات عند موت الملوك للنياحة والمرثية .

ومنه نوع يسمى ديثرمبي[1] ، وهو مثل طراغوذيا ، ما خلا أنه لا يخص به مدحة إنسان واحد أو أمة معينة ، بل الأخيار على الاطلاق .

ومنه نوع يسمى قوموذيا وهو نوع يذكر فيه الشرور والرذائل والأهاجى وربما زادوا فيه نغمات لتذكر القبائح التى تشترك فيها الناس وسائر الحيوانات .

ومنه نوع يسمى إيامبو[2] ، وهو نوع تذكر فيه المشهورات والأمثال المتعارفة فى كل فن . وكان مشتركاً للجدال وذكر الحروب والحث عليها والغضب والضجر .

ومنه نوع يسمى دراماطا[3] ، وهو نوع مثل إيامبو ، إلا أنه يراد به إنسان مخصوص ، أو ناس معلومون .

ومنه نوع يسمى ديقرامى[4] وهو نوع كان يستعمله أصحاب النواميس فى تهويل المعاد على النفوس الشريرة .

ومنه نوع يسمى ابى[5] ، وهو نوع مفرد يتضمن الأقاويل المطربة لجودتها وغرابتها .

ومنه نوع يسمى افيقى ريطوريقى[6] ، وهو نوع كان يستعمل فى السياسة والنواميس وأخبار الملوك .

---

(١) ديثرمبى = διθύραμβος ؛ (٢) إيامبو = ἴαμβος .

(٣) أى الدرامات = δραματα .

(٤) فى مخطوطات م : ديقرا ، وصوابه كما فى نص الفارابى (راجع قبل ف ص ١٥٢ س ١٨) وكما يأتى بعد أيضاً فى نص ابن سينا (ص ١٦٩ س ١٢) هو كما أثبتنا .

(٥) يقترح مرجوليوث كما قلنا (ص ١٥٢ ، تعليق ٦) أن تقرأ ايثى — ἤθη (العادة) الخلق ؛ وفى الخطابة : الانفعالات اللذيذة والأخلاق الحميدة ، والعادات الخطابية) . فراجع ما قلناه من قبل ص تعليق .

(٦) هل هو كلمة واحدة مركبة من ἔπιχη + ῥητοριχη = ملحمى + خطابى — أو كما عند الفارابى هما نوعان مختلفان ؟ يبدو من نص ابن سينا أنهما نوع واحد مركب من كليهما هو : الملحمى الخطابى .

ومنه نوع يسمى ساطورى(1)، وهو نوع أحدثه الموسيقاريون خاصة ، إيقاعه والتلحين المقرون به . وزُعِم أنه يحدث فى الحيوان حركات خارجة ن العادة .

ومنه نوع يسمى فيوموتا(2) ، وكان يذكر فيه الشعر الجيد والردئ ، يشبه كلٌّ بما يجانسه .

ومنه نوع يسمى ايفيجانا ساوس(3) وأحدثه انبدقلس ، وحكم فيه لى العلم الطبيعى وغيره .

ومنه نوع يسمى أوقوستقى(4)، وهو نوع تُلَقَّن به صناعة الموسيقى ، نفع له فى غيره .

فصـــــل

فى أصناف الأغراض الكلية والمحاكيات الكلية التى للشعر

والآن ، فانّا نعبّر عن القدر الذى أمكننا فهمه من التعليم الأول ، إذ كثر ما فيه اقتصاص أشعار ورسوم كانت خاصة بهم ، ومتعارفة بينهم يغنيهم عارُفهم إياها عن شرحها وبسطها . وكان لهم — كما أخبرنا به — أنواع معدودة لشعر فى أغراض محدودة ، ويخص كلَّ غرض وزنٌ .

وكانت لهم عادات فى كل نوع خاصة بهم كما للعرب من عادة ذكر لديار والغزل وذكر الفيافى وغير ذلك ؛ فيجب أن يكون هذا معلوماً مفروضاً .

نقـــول :

قال : أما الكلام فى الشعر وأنواع الشعر وخاصة كل واحد منها ووجه جادة قرض الأمثال(5) والخرافات الشعرية ، وهى الأقاويل المخيلة ، وإبانة أجزاء

---

(1) ساطورى = (οι) σατυρος . ولعل إشارته إلى تأثيره فى الحيوان راجعة إلى أن الرقص فيه عنيف ، خصوصاً الرقصة المعروفة باسم سيكنيس σικιννις .

(2) = ποίηματα ومعناها الأصلى : القصائد عامة .

(3) راجع ص ١٥٣ تعليق ٤ .

(4) أوقوستقى — ἀκουστική = السماع (= الموسيقى) .

(5) المثل — الخرافة — μυθος ، وتلك ترجمة مشهورة عندهم ، راجع كتابنا «المثل العقلية الأفلاطونية» المقدمة ص ٤٨ .

كل نوع بكميته وكيفية — فسنقول فيه إن كل مثل وخرافة فاما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر ؛ وإما على سبيل أخْذِ الشيء نفسه لا على ما هو عليه ، بل على سبيل التبديل ، وهو الاستعارة أو المجاز ؛ وإما على سبيل التركيب منهما . فان المحاكاة كشيء طبيعي للإنسان ، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو ، فذلك كما يحاكى الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي . ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضاً ويحاكون غيرهم . فمن ذلك ما يصدر عن صناعة ، ومن ذلك ما يتبع العادة ، وأيضاً من ذلك ما يكون بفعل ، ومن ذلك ما يكون بقول .

والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة : باللحن الذى يتنغم به ، فان اللحن يؤثر في النفس تأثيراً لا يرتاب به ، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه ، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك . وبالكلام نفسه ، إذا كان مخيلا محاكياً . وبالوزن ، فان من الأوزان ما يُطيش ومنها ما يوقر . وربما اجتمعت هذه كلها ؛ وربما انفرد الوزن والكلام المخيِّل : فإن هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض) وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة ، ومن ايقاع قد يوجد في المعازف والمزاهر . واللحن المفرد الذى لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التى لا توقع عليها الأصابع إذا سُوِّيَتْ مناسبة . والايقاع الذى لا لحن فيه قد يوجد في الرقص ، ولذلك فان الرقص يتشكل جيداً بمقارنة اللحن إياه حتى يؤثر في النفس .

وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة ، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول . وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن . فإن الأقاويل الموزونة التى عملها عدة من الفلاسفة ، ومنهم سقراط ، قد وزنت إما بوزن < إيلا >[1] جيا الثالث المؤلف من أربعة عشر رِجْلا ، وإما بوزن < التروكى[2] الرباعى > المؤلف من ستة عشر رِجْلاً ، وغير ذلك . وكذلك

---

(١) الصواب كما أثبتنا ، وفي المخطوطات : حيا ! وهو = ἐλεγεῖα . على أن ابن سينا قد أساء فهم نص أرسطو كما ترى .

(٢) ها نقص في مخطوطات مرجوليوث : ل ، ه ، و ، ب ، وكذلك في مخطوط خ . والتروكى الرباعى هكذا : ٨ — ᴗ — | — ᴗ — ᴗ̲ || — ᴗ — ᴗ̲ | — ᴗ — ᴗ̲ | — ᴗ —

التى ليست بالحقيقة أشعاراً ، ولكن أقوالا تشبه الأشعار ، وكالكلام الذى وزنه أنبدقليس وجعله فى الطبيعيات ، فان ذلك ليس فيه من الشعر إلا الوزن . ولامشاركة بين أنبدقليس وبين أوميرس إلا فى الوزن . وأما ماوقع عليهالوزن من كلام أنبدقليس فأمور طبيعية ، وما يقع عليه الوزن من كلام أوميرس فأقوال شعرية . فلذلك ليس كلام أنبدقليس شعراً . وكذلك أيضاً من نظم كلاماً ليس من وزن واحد ، بل كل جزء منه ذو وزن آخر فليس ذلك شعراً . ومن الناس من يقول ويغنى به بلحن ذى إيقاع .]

وعلى هذا كان شعرهم المسمى ديثورمبى[1] ، وأظنه ضرباً من الشعر كان يُمْدَح به لا إنسان بعينه أوطائفة بعينها ، بل الأخيار على الاطلاق ، وكان يؤلف من أربعة وعشرين رِجْلاً وهى المقاطع .

وكذلك كان شعرهم الذى يستعمله أصحاب السُّنن فى تهويل المعاد على النفوس الشريرة ، وأظنه الذى يسمى ديقرامى[2] .

[وكذلك كان يعمل بطراغوذيا وهو المديح الذى يقصد به إنسان حىّ أو ميت] وكانوا يغنون به غناء فحلا ، وكانوا يبتدئون فيذكرون فيه الفضائل والمحاسن ثم ينسبونها إلى واحد . فإن كان ميتاً زادوا فى طول البيت أو فى لحنه نغمات تدل على أنها مرثية ونياحة .

وأما قوموذيا وهو ضرب من الشعر يُهْجى به هجاء مخلوطاً بطنزٍ[3] وسخرية ، ويقصد به إنسان ، وهو يخالف طراغوذيا ، بسبب أن طراغوذيا يحسن أن يجمع أسباب المحاكاة كلها فيه من اللحن والنظم ، وقوموذيا لا يحسن فيه التلحين ، لأن الطنز لا يلائم اللحن .

وكل محاكاة فاما أن يقصد به التحسين ، وإما أن يقصد به التقبيح ، فان الشىء إنما يحاكى ليحسَّن أو يقبَّح . والشعر اليونانى إنما كان يُقْصَد فيه

(١) = الديثرمبوس = διθύραμβος .

(٢) فى م : ديقراق .

(٣) طنز يطنز (من باب ضرب) طنزاً : كلمه باستهزاء ، فهو طناز . قال الجوهرى: أظنه مولداً أو معرباً . والطنز : السخرية .

فى أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير ، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب ، فان العرب كانت تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر فى النفس أمراً من الأمور تُعَدُّ به نحو فعل أو انفعال ؛ والثانى للعجب فقط ، فكانت تشبه كلَّ شىءٍ لتعجب بحسن التشبيه . وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعلٍ أو يردعوا بالقول عن فعل . وتارةً كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة ، وتارة على سبيل الشعر . فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال والذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال . وكل فعل إما قبيح ، وإما جميل . ولما اعتادوا محاكاة الأفعال انتقل بعضهم إلى محاكاتها للتشبيه الصرف ، لا لتحسين وتقبيح . وكل تشبيه ومحاكاة كان معدًّا عندهم نحو التقبيح أو لتحسين ، وبالجملة المدح أو الذم . وكانوا يفعلون فعل المصوِّرين ، فان المصوِّرين يصوِّرون الملك بصورة حسنة ، ويصورون الشيطان بصورة قبيحة . وكذلك من حاول من المصوِّرين أن يصور الأحوال كما يصور أصحاب مانى[1] حال الغضب والرحمة : فانهم يصورون الغضب بصورة قبيحة ، والرحمة بصورة حسنة . وقد كان من الشعراء اليونانيين من يقصد التشبيه للفعل وإن لم يخيل منه قبحاً وحسناً ، بل المطابقة فقط .

فظاهر أن فصول التشبيه هذه الثلاثة : التحسين ، والتقبيح ، والمطابقة ، وأن ذلك ليس فى الألحان الساذجة ، والأوزان الساذجة ، ولا فى الايقاع الساذج بل فى الكلام .

والمطابقة فصلٌ ثالث يمكن أن يمال بها إلى قبح وأن يمال بها إلى حسن ، فكأنها محاكاة مُعَدَّة ، مثل من شَبَّه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد ، فان هذه مطابقة يمكن أن تمال إلى الجانبين : فيقال توثب الأسد الظالم ، أو توثب الأسد المِقْدام ، فالأول يكون مهيئاً نحو الذم ، والثانى يكون مهيئاً

(١) مانى صاحب مذهب المانوية كان مصوراً كبيراً . ولعله يقصد بأصحاب مانى : أصحاب مدرسة مانى فى التصوير ، كما يمكن أن يقصد المانية ، أعنى أتباع مذهب مانى الدينى .

نحو المدح . فالمطابقة تستحيل إلى تحسين وتقبيح بتضمُّن شيء زائد ، وهذا نمط أوميرس . فأما إذا تركت على حالها ومثالها ، كانت مطابقة فقط . وكل هذه المحاكيات الثلاث إنما هي على الوجوه الثلاثة المذكورة سالفاً . فكان بعض الشعراء اليونانيين يشبهون فقط ، وبعضهم كاوميرس يحاكى الفضائل فى أكثر الأمر فقط ، وبعضهم يحاكى كليهما : أعنى الفضائل والقبائح .

ثم ذكر عادات كانت لهم فى ذلك .

فهذه هى فصول المحاكاة ، ومن جهة ما يقصد بالمحاكاة : وأما المحاكيات فثلاثة : تشبيه ، واستعارة ، وتركيب. وأما الأغراض فثلاثة : تحسين ، وتقبيح ومطـــابقة .

فصـــــل

فى الاخبار عن كيفية ابتداء نشأ الشعر وأصنافه

إن السبب المولِّد للشعر فى قوة الانسان ، شيئان : أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا ، وبها يفارقون الحيوانات العُجْم من جهة أن الانسان أقوى على المحاكاة من سائر الحيوانات[(١)] ، فان بعضها لا محاكاة فيه أصلا ، وبعضها فيه محاكاة يسيرة : إما بالنغم كالببغاء ، وإما بالشمائل كالقرد .

وللمحاكاة التى فى الانسان[(٢)] فائدة ، وذلك فى الاشارة التى تحاكى بها المعانى فتقوم مقام التعليم فتقع موقع سائر الأمور المتقدمة على التعليم ، وحتى إن الاشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى فى النفس إيقاعاً جلياً ، وذلك لأن النفس[(٣)] تنبسط وتلتذ بالمحاكاة فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها الأمر أفضل[(٤)] موقع . والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يُسرُّون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة والمتقذَّر[(٥)] منها ، ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا[(٦)] عنها ،

---

(١) ب هـ : الحيوان . سائر : ناقصة فى هـ .

(٢) هـ : الناس . (٣) هـ : الأنفس تنشط .

(٤) — فى م : فضل ، وقال فى التعليق : لعلها أفضل .

(٥) فى هامش هـ : المنفور .

(٦) كذا فى هامش ل ، و . وفى ب هـ و : لتنطسوا .

فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش ، بل كونه محاكاةً لغيرها إذا كانت أُتْقِنَتْ .

ولهذا السبب ما صار التعلم[1] لذيذاً ، لا إلى الفلاسفة فقط ، بل إلى الجمهور ، لما فى التعلم من المحاكاة ، لأن التعلم تصوير ما للأمر فى رقعة النفس . ولهذا ما يكثر سرور الناس بالصور المنقوشة بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التى هى أمثالها ، فان لم يحسوها قبل لم تتم لذتهم ، بل إنما يلتذون حينئذ قريباً مما يلتذون من نفس [كيفية] النقش فى كيفيته ووضعه وما يجرى مجراه .

والسبب الثانى حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً ؛ ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان ، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها .

فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية ، وجعلت تنمو يسيراً يسيراً تابعة للطباع . وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً . وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته فى خاصته وبحسب خلقه وعادته ، فمن كان منهم أعفَّ مال إلى المحاكاة بالأفعال الجميلة وبما شاكلها ، ومن كان منهم أخسَّ نفساً مال إلى الهجاء . وذلك حين هجوا الأشرار . ثم كانوا إذا هجوا الأشرار بانفرادهم يصيرون إلى ذكر المحاسن والممادح لتصير الرذائل بإزائها أقبح . فان من قال إن الفجور رذالة ، ووقف عليه ، لم يكن تأثير ذلك فى النفس تأثيره لو قال : كما أن العفة جلالة وحسن حال .

قال : إلا أنه ليس لنا أن نسلّم ذكر الفضائل فى الشعر لأحد قبل أوميرس وقبل أن بسط هو الكلام فى ذكر الفضائل ؛ ولا ننكر أن يكون آخرون قد قرضوا الشعر بالفضائل ، ولكن أوميرس هو الأول والمبدأ .

ومثال أشعار المتقدمين من الهجاء قول بعضهم ما ترجمته : إن لهذاك شبقاً وفسقاً وانتشار حال — وما يجرى مجرى ذلك مما يقال فى الأشعار المعروفة بـ « يامبو » ، وهى وزن يخص بالمجادلات والمطانزات والاضجارات من غير أن يقصد به إنسان بعينه ، وهو وزن ذو اثنى عشر رجلا ، وكان يستعمله شعراء « ديلاذا » و « فاروديا »[2] .

---

(١) ه : التعلم .

(٢) فى م : وايقا ودويامنو ؛ ب : أولها دويامبو ؛ و ه : وايعاوديامبو ! وفى=

ثم إن أوميرس وإن كان أول من قال طراغوذيا قولاً يعتدُّ به وبسط الكلام فى الفضائل ، فقد نهج أيضاً سبيل قول درا مطرايانات وهى فى معنى إيامبو ، إلا أنه مقصود به إنسان بعينه أو عدة من الناس بأعيانهم . ونسبة هذا النوع إلى قوموذيا نسبه «أودوسيا» إلى طراغوذيا ؛ يعنى أن كل واحد منهما أعم من نظيره وأقدم ، والثانيان أشد تفصيلا وأبطأ زماناً ؛ وإنما تولـّدا بعد ذلك .

ويذكر بعد هذا ما يدل عليه من كيفية الانتقال ، بحسب تأريخاتهم التى كانت لها ، من نوع إلى نوع إلى أن تفصـَّل طراغوذيا وقوموذيا واستفادا الرونق التام . فان طراغوذيا نشأ من ديثورمبو[1] القديمة . وأما قوموذيا فنشأ من الأشعار الهجائية السخيفة المنشأة عند الأماثل الباقية ــ قال ــ إلى الآن فى الرساتيق الخسيسة .

ثم لمـــا نشأ الطراغوذيا لم تترك حتى أُكمْلَتْ بتغيُّرات وزيادات كانت تليق بطباعها ، ثم أضيف اليها الأخذ[2] بالوجوه ، واستعملها الشعراء الذين يخلطون الكلام بالأخذ بالوجوه ، حتى صار الشيء الواحد يفهم من وجهين : أحدهما من حيث اللفظ ، والآخر من حيث هيئة المنشد .

ثم جاء أسخيلوس القديم فخلط ذلك بالألحان ، فوقـّع للطراغوذيات ألحاناً بقيت عند المغنين والرقاصين . وهو الذى رسم المجاهدة بالشعر ، يعنى المجاوبة والمناقضة ، كما قيل فى « الخطابة » .

وسوفوقليس وضع الألحان التى يُلْعَب بها فى المحافل على سبيل الهزل والتطانز ، وكان ذلك قليلا يسيراً فيما سلف .

ثم إنه نشأ مَنْ عَمِلَ ساطورى من بعد ؛ وساطورى من رباعيات إيانبو . ثم استُعْمِل ساطورى فى غير الهزل ، ونقل إلى الجد وذكر العفة .

وأظن أنا أن الرباعيات هى الأوزان القصيرة التى يكون كلُّ بيتٍ فيها من أربع قواعد ، وكلُّ مصراع من قاعدتين . وليس يجب أن يصغى إلى الترجمة التى

= مخطوط ص (= دار الكتب المصرية رقم ٩٨٤) :شعرا دماروابفا ودمامبو ! وفى ج : شعراء ديلاد وابفاد دباءبو ! ــ وقد أصلحناه كما ترى بحسب اليونانى ٨ ١٤٤ ا ١٣ .

(١) فى م : ايثورمبو .

(٢) الأخذ بالوجوه = التمثيل .

دلّت على أن الرباعيات هى التى تضاعف الوزن فيها أربع مرارٍ ، بل الترجمة الصحيحة ما يخالف ذلك ، فان ذلك النقل يدل على أن هذه الرباعية قديمة وتشبه الرقص المسمى ساطوريقا . والأقدم من الأشعار هو الأقصر والأنقص ، والمستعمل للرقص هو الأخف . — قال : وإنما سمّى هذا النوع ساطورى لأن الطباع صادفته ملائماً للرقص المسمى ساطوريقا . وكأن الطباع تسوق إلى هذا النوع من القول ذلك النوع من الوزن ، وخصوصاً حينما كانت الأجزاء تشغل بوزن ، وهذا هو أن تلحّن فيكون فى كل جزء من أجزاء البيت الموزون وزن تلحينى .

قال : والدليل على أن ذلك طبيعى أن الناس ، عند المجادلات والمنازعات ، ربما ارتجلوا شيئاً منها طبعاً ارتجالاً لمبلغ مصراع منه وهى ستة أرجل ؛ فأما تمام الوزن فعلى ما تنبعث اليه القريحة بتمامها .

وإنما يقع المتنازعون فى ذلك إذا انحرفوا فى المنازعات عن الطريق الملائم للمفاوضة ، أو مالوا عنها إلى محبة للتفخيم والزينة ؛ [فان العدول عن المبتذل إلى الكلام العالى الطبقة والتى تقع فيهـا أجزاء هى نكت نادرة — هو فى الأكثر بسبب التزيين ، لا بسبب التبيين . ولا يشك فى أن الناس تعبوا تعباً شديداً حتى بلغوا غايات التزيين فى واحدٍ واحدٍ من أنواع الكلام .]

والقوموذيا يراد بها المحاكاة التى هى شديدة الترذيل ، وليس بكل ما هو شر ، ولكن بالجنس من الشر الذى يستفحش ، ويكون المقصود به الاستهزاء والاستخفاف . وكان قوموذيا نوعاً من الاستهزاء ، والهزل هو حكاية صغار واستعداد سماجة من غير غضب يقترن به ، ومن غير ألم بدنى يحل بالمحكى . وأنت ترى ذلك فى هيئة وجه المسخرة عند ما يغير سحنته[١] ليطنز به من اجتماع ثلاثة أوصاف فيها : القبح لأنه يحتاج إلى تغيُّرٍ[٢] عن الهيئة الطبيعية إلى سماجة ؛ والنكد لأنه يقصد فيه قصد المجاهرة بما يغمّ عن اعتقاد قلة مبالاة به وعن إظهار إصرار عليه ، ولذلك فى وجه النكد هيئة يحتاج اليها المستهزئ . والثالث : الخلو عن الدلالة على غم ، لا كما فى الغضب ، فان الغضب سحنته مركبة من سحنة

(١) ب : سجيته .
(٢) ه و : إن تغير .

موقع متأذ ومغموم جميعاً ؛ وأما المستهزئ فسحنته سحنة المنبسط والفرِح دون المنقبض والمغتم أو المتأذى .

قال : فأما[1] مبدأ الأمر فى حدوث طراغوذيا وآخره فأمر مشهور لا يُحْوِج إلى شرح .

وأما قوموذيا فلما لم يكن من الأمور التى يجب أن يعتنى بها أهل العناية وأهل الفضل والرواية ، فقد وقع الجهل بنشأه[2] ونُسى مبدؤه وكيفية تولده . وذلك أن المغنّين لما أذِن لهم ملك أسوس أن يستعملوا القوموذيا بعد تحريمه[3] إياه عليهم ، كانوا يستعملون شيئاً يخترعونه بإرادتهم مما ليس له قانون شعرى صحيح ولم يكن بجنبتهم والقرب منهم من يستمد منه أشكال الأقوال الشعرية حتى كانوا يصادفون شعراً ويكسبونه[4] غناء وإيقاعاً فكانوا يقتصرون على بعض الوجوه الموزونة من الأقاويل القديمة أو من جهة الاستعانة بصناعة الأخذ بالوجوه . فكان[5] أمثال هؤلاء لا يتحققون المعرفة بالقوموذيا فى وقتهم ، فكيف[6] يكون حالهم فى تحقيق نسبة قوموذيا إلى من سبقهم !

فصـــــل

فى مناسبة[7] مقادير الأبيات مع الأغراض ، وخصوصاً فى طراغوذيا وبيان أجزاء طراغوذيا

إن إجادة الخرافات هى تقفيتها بالبسط دون الإيجاز ، فذلك يتم أكثره فى الأعاريض الطويلة ، فإن قوماً من الآخرين لما تسلطوا على بلد من بلادهم وأرادوا أن يتداركوا الأشعار القصار القديمة ردوها إلى الطول وتبسطوا فى إيراد الأمثال والخرافات . ولذلك رفضوا إيامبو لقصره .

---

(١) ه : وأما . (٢) ه : بنسبه .
(٣) إياه : ناقصة فى ه .
(٤) ه : ويكونه ؛ ل : ويكتبونه .
(٥) ه : وكانوا . (٦) ه : وكيف .
(٧) ه : مناسبات .

وأما وزن أفى[1]، وهو أيضاً إلى القِصَر، فانه من ستة عشر رِجْلاً، فشبهوه بطراغوذيا، وزادوه طولا – وهو نوع من الشعر تذكر فيه الأقاويل المطربة المفرحة لجودتها وغرابتها وندرتها ؛ وربما استعملت المشوريات والعظات. وينبغى أن يكون الوزن بسيطاً، أى من إيقاع بسيط، فان ذلك أوقع من الذى يكون من إيقاع مركب. ولتكن الأوزان البسيطة موقتة توقيتات مختلفة لكل شيء بحسبه. وأما ما سوى هذين الوزنين فيكاد بعض الناس يجوِّز مَدَّ الوزن فى الطوال ما تسعه[2] مدة يوم واحد، لكن أفى مع ذلك لم يحدد قدره فى تكثيره إلى قدر لا يجاوز، ولذلك اختلف عندهم.

قال: ولكنه وإن كان قد زيد الشعر هذه الزيادة فى آخر الزمان، فقد كانت الطراغوذيات فى القديم على المثال المذكور، وكذلك القول فى أفى.

وأما أجزاء أفى وطراغوذيا فقد كان بعضها المشتركة بينها، وبعضها ما يخص الطراغوذيات. فانه ليس كل ما يصلح لطراغوذيا يصلح لأفى.

وأما السداسيات والقوموذيات فيؤخر القول فيها. فان المديح وما يحاكى به الفضائل أولى بالتقديم من الهجاء والاستهزاء.

ولنحدّ الطراغوذية فنقول: **ان الطراغوذية هى محاكاة فعل كامل الفضيلة عالى المرتبة، بقول ملائم جدا، لا يختص بفضيلة فضيلة جزئية، تؤثر فى الجزئيات لا من جهة الملكة، بل من جهة الفعل – محاكاة تنفعل لها الأنفس برحمة وتقوى**. وهذا الحد قد بُيِّن فيه أمر طراغوذيا بياناً يدل على أنه يذكر فيه الفضائل الرفيعة كلها بكلام موزون لذيذ، على جهة تميل الأنفس إلى الرقة والتقية. وتكون محاكاتها للأفعال[3]، لأن الفضائل والملكات بعيدة عن التخيل وإنما المشهور من أمرها أفعالها. فيكون طراغوذيا يقصد فيه لأجل هذه الأفعال أن يكمل أيضاً بايقاع آخر واتفاق نغم ليتم به اللحن. ويجعل له من هذه الجهة إيقاع زائد على أنواع أوزانه فى نفسه. وقد يعملون عند إنشاء طراغوذيا باللحن أموراً أخرى من الاشارات والأخذ بالوجوه تتم بها المحاكاة.

---

(١) أفى = ἐποποιία = الملحمة.

(٢) هامش و : يسعه، وفى بقية المخطوطات : يشغل.

(٣) هـ : الأنفعال.

فأول أجزاء طراغوذيا هو المقصود من المعانى المتخيلة والوجهة ذات الرونق . ثم يُبْنى عليها اللحن والقول . فانهم إنما يحاكون باجتماع هذه . ومعنى القول : اللفظ الموزون . وأما معنى اللحن فالقوة التى تظهر بها كيفية ما للشعر كله من المعنى . ومعنى القوة هو أن التلحين والغناء الملائم لكل غرض هو مبدأ تحريك النفس إلى جهة المعنى ، فيحسن له[1] معه التفطن ، وتكون فيه هيئة دالة على القدرة ، لأن التلحين فعل ما ، ويتشبه به بالأفعال التى لها معان . إذ قلنا إن الحدة من النغم تلائم بعضاً من الأحوال المستدرج اليها ، والثقيل[2] يلائم أخرى . وكذلك أجزاء الألحان تلائم أحوالاً أحوالاً ، ويكون من الألحان فى أمور متحدث بها عند أناس ينشدون ويغنّون على الهيئة التى يضطر أن يكون عليها صاحب ذلك الخلق وذلك الاعتقاد الذى يصدر عنه ذلك الفعل . فلذلك يقال إنه أنشد كأنه واحد ممن له ذلك المعنى فى نفسه ، أو واحدٌ شأنه أن يصير بتلك الحال . ونحو هيئات المحدث نحوان : نحوٌ يدل على خلق ، كمن يتكلم كلام غضوبٍ بالطبع أو كلامٍ حليم ؛ ونحو يدل على الاعتقاد كمن يتكلم كلام متحقق ، أو من يتكلم كلام مرتاب . وليس لهيئات الأداء قسم غير هذين . ويكون الكلام الخرافى الذى يعبر عنه المنشد محاكاةً على هذه الوجوه .

والخرافة هو تركيب الأمور[3] والأخلاق بحسب المعتاد للشعراء[4] والموجود فيهم . ويكون كلُّ منشدٍ هو كواحد من المظهرين[5] عن اعتقادهم الجدّ : فانه وإن هزل حقاً فينبغى أن يظهر جِداً ، ويظهر مع ذلك هيئة دقة فهم ، فانه ليس هيئة من يعبر عن معنى معقول عبارة كالخبر المسرود — هو هيئة مَنْ يعبّر عنه ويُظْهر أنه شديد الفهم فى وقوفه عليه والتحقيق لما يؤديه منه .

وكما أن للخطابة على الاطلاق أجزاء ، مثل الصدر والاقتصاص والتصديق والخاتمة — كذلك كان للقول الشعرى عندهم أجزاء . وأجزاء الطراغوذيا بالتامة

---

(١) ه : معنى .
(٢) ه م : والثقل .
(٣) و : الأمور ، ه : للأمور ، ل : الأمر .
(٤) ل ب : للشعراء ، ه و : فى الشعراء .
(٥) عن : ناقصة فى ه .

عندهم ستة : الأقوال الشعرية والخرافية والمعانى التى جرت العادة بالحث عليها، والوزن ، والحكم، والرأى بالدعاء إليه، والبحث والنظر ، ثم اللحن. فأما الوزن ، والخرافة، واللحن : فهى ثلاثة بها تقع المحاكاة . وأما العبارة والاعتقاد، والنظر فهو الذى يقصد محاكاته . فيكون الجزآن الأولان له : أحدهما ما يحاكى ، والثانى ما يحاكَى. ثم كل واحد منهما ثلاثة أقسام ؛ ويكون المحاكى أحد هذه الثلاثة ، والمحاكَى به أحد تلك الثلاثة . والمحاكيات : أما العادة الجميلة والرأى الصواب فأمر لابد منه. وأما النظر فهو كالاحتجاج والابانة لصواب كل واحد من العادة والخرافة؛ ويؤدّى بالوزن واللحن، وكذلكَ الابانة لصواب الاعتقاد: تؤدى بالوزن واللحن.

وأعظم الأمور التى بها تتقوم طراغوذيا هذه . فان طراغوذيا ليس هو محاكاة للناس أنفسهم ، بل لعاداتهم وأفعالهم وجهة حياتهم وسعادتهم . والكلام فيه[1] فى الأفعال أكثر من الكلام فيه فى الأخلاق . وإذا ذكروا الأخلاق ذكروها للأفعال ، فلذلك لم يذكروا الأخلاق فى الأقسام ، بل ذكروا العادات التى تشتمل على الأفعال والأخلاق اشتمالا على ظاهر النظر . لأنه لو قيل : « الأخلاق » ، لكان ذلك لا يتناول الأفعال . وذكر الأفعال ضرورى فى طراغوذياتهم ؛ وذكر الأخلاق غير ضرورى فيه . فكثير من طراغوذيات كانت لهم يتداولها الصبيان فيما بينهم يذكر فيه الأفعال، ولا يفطن معها لأمر الأخلاق . وليس كل إنسان يشعر بأن الفضيلة هى الخلق، بل يظن أن الفضيلة هى الأفعال. وكثير من المصنفين فى الفضائل والشاعرين فيها لم يتعرضوا للأخلاق ، بل إنما يتعرضون لمـــا قلنا .

وإن كان التعرض للخرافات والعادات والمعاملات وغيرها وجمعها فى الطراغوذيات مما قد سبق إليه أولوهم وقصر عنه من تخلف ووقع فى زمان المعلم الأول، فكأنّ المتأخرين لم يكونوا يعملون بالحقيقة طراغوذيا ، بل تركيباً ما من هذه الأشياء لا يؤدّى إلى الهيئة الكاملة لطراغوذيا ، فان المعمول قديماً كانت فيها خرافات واقعة وكان سائر ما تقوم به الطراغوذيا موجوداً فيه ، وكان يؤثر أثراً قوياً فى النفس حتى كان يعزى المصابين ويُسلّى المغمومين .

---

(١) ه : فيهـــا .

وأجزاء الخرافة جزآن : « الاشتمال » وهو الانتقال من ضد إلى ضد ، وهو قريب من الذى يسمى فى زماننا « مطابقة » ، ولكنه كان يستعمل فى طراغوذياتهم فى أن ينتقلوا من حالة غير جميلة إلى حالة جميلة بالتدريج ، بأن تقبّح الحالة الغير الجميلة وتحسّن بعدها الجميلة — وهذا مثل الخلف والتوبيخ والتقرير .

والجزء الثانى : « الدلالة » ، وهو أن يقصد الحالة الجميلة بالتحسين ، لا من جهة تقبيح مقابلها .

وكان القدماء من شعرائهم على هذا أقدر منهم على الوزن واللحن ، وكان المتأخرون على إجادة الوزن واللحن أقدر منهم على حسن التخييل بنوعى الخرافة . فالأصل والمبدأ هو الخرافة ، ثم بعدها استعمالها فى العادات ، على أن يقع مقارباً من الأمر حتى تحسن به المحاكاة ، فان المحاكاة هى المفرحة . والدليل على ذلك أنك لا تفرح بانسان ولا عابد صنم[1] يفرح بالصنم المعتاد وإن بلغ الغاية فى تصنيعه وتزيينه ما تفرح بصورة منقوشة محاكية . ولأجل ذلك أنشئت الأمثال والقصص .

والثالث من الأجزاء هو « الرأى » : فان الرأى أبعد من العادات فى التخييل ، لأن التخييل مُعَدٌّ نحو قبض النفس وبسطها ، وذلك نحو ما يشتاق أن يفعل فى أكثر الأمر ؛ وكأن الكلام الرأيّ[2] المحمود عندهم هو ما اقتدر فيه على محاكاة الرأى ، وهو القول المطابق للموجود على أحسن ما يكون .

وبالجملة ، فان الأولين إنما كانوا يقررون الاعتقادات فى النفوس بالتخييل الشعرى . ثم نبغت الخطابة بعد ذلك فزاولوا تقرير الاعتقادات فى النفوس بالاقناع . وكلاهما متعلق بالقول . ويفارق القول فى الرأى القول فى العادة والخلق أن أحدهما يحثّ على إرادة ، والآخر يحثّ على رأى فى أن شيئاً موجود

---

(1) لعل ابن سينا فهم من الترجمة بـ «صنم» أنه صنم للعبادة ؛ على أن المقصود فى نص أرسطو : الرسم ، اللوحة ؛ لكن ترجمة متى بن يونس هى التى ضللته ، فقال هذه العبارة الغريبة : عابد الصنم !

(2) فى م كذا ؛ وفى خ : الرأى . — والكلمة نسبة إلى : الرأى .

أو غير موجود ، ولا يتعرض فيه للدعوة[1] إلى إرادته أو الهرب منه . ثم لاتكون العادة والخلق متعلقين بأن شيئاً موجود أو غير موجود[2] ، بل إذا ذكر الاعتقاد فى الأمر العادى ذكر ليطلب أو ليهرب منه . وأما الرأى فانما يبين الوجود أو اللاوجود فقط ، أو على نحو .

والرابع : « المقابلة » ، وهو أن يجعل للغرض المفسر وزناً يقول به ، ويكون ذلك الوزن مناسباً إياه . وأن تكون التغييرات الجزئية بذلك الوزن تليق به : فرب شيء واحد يليق به الطى[3] فى غرض ، وفى غرض آخر يليق به التلصيق[4] وهما فعلان يتعلقان بالايقاع يستعملهما .

وبعد الرابعة : «التلحين» ، وهو أعظم كل شيء وأشده تأثيراً فى النفس .

وأما « النظر والاحتجاج » فهو الذى يقرر فى النفس حال المقول ووجوب قبوله حتى يتسلى عن الغمّ وينفعل الانفعال المقصود بطراغوذيا . ولا يكون فيها صناعة ، أى التصديق المذكور فى كتاب « الخطابة » فان ذلك غير مناسب للشعر . وليس طراغوذيا مبنياً على المحاورة والمناظرة ، ولا على الأخذ بالوجوه . والصناعة أعلى درجة من درجات الشعر ، فان الصناعة هى تفيد الآلات التى[5] بها يقع التحسين والنافعات معها . والشعر يتصرف على تلك تصرفاً ثانياً ؛ والصانع الأقدم أرأس من الصانع الذى يخدمه ويتبعه .

واعلم أن أصول التخييلات مأخوذة من الخطابة على أنها خدم للتصديقات وتوابع ، ثم التصرف فيها بحسب أنه أصل هو للشعر ، وخصوصاً للطراغوذيات[6].

فصـــل

فى حسن ترتيب الشعر ، وخصوصاً الطراغوذيا ؛ وفى أجزاء الكلام المخيل الخرافى فى طراغوذيا[7]

وأما حسن قيام الأمور التى يجب أن توجد فى الأشعار ، فينبغى أن نتكلم فيه ، فان ذلك مقدمة طراغوذيا وأعم[8] منه وأعلى مرتبة .

---

(١) الدعوة : ناقصة فى ه .
(٢) أو غير موجود : ناقصة فى أحمد خان . وفى م يتكرر : ولا يتعرض ... منه .
(٣) و : الظن .
(٤) ه ب : التصديق .
(٥) ل : فيها يقع ؛ و : منها .
(٦) ه : للطراغوذيا .
(٧) فى خ ، م : اطراغوذيا
(٨) ب و : وأحكم .

فان طراغوذيا أيضاً يجب أن تكون كاملةً فيما نعمل[1] من المحاكاة ، وأن تعظم الأمر الذى تقصده . فان تلك المعانى قد تقال قولاً مرسلاً من غير الرونق والفخامة والحشمة. واستعمال طراغوذيا إذن بسبب التعظيم والتكميل للتخييل. وكلٌ تمامٍ وكلٍّ فله مبدأ ، ووسط ، وآخِـر . والوسط مع وقبل . والمبدأ قبل ، وليس يجب أن يكون مع . والآخِـر مع ، وليس يجب أن يكون قبل شيء . والجزء الفاضل هو الوسط ، وإن كان من جهة المرتبة قد يكون بعد . وكذلك ، فان الشجعان المقدَّمين إنما يفضلون إذا لم يجبنوا فيكونوا فى أخريات الناس ، ولم يتهوروا فيكونوا فى أول الرعيل . وكذلك الجيد[2] فى الحيوان إنما هو المتوسط . وكل أمر[3] جيد ، مما فيه تركيب ، هو الذى لا يتركب منه شيء ، بل يتركب هو من الأطراف فيعتدل . وليس يكفى أن يكون المتوسِّط فاضلاً لأنه وسط فى المرتبة فقط ، بل يجب أن يكون وسطاً فى العِظَم ، فان المقدار الفاضل هو الوسط فى العِظَم .

فيجب أن تكون أجزاء طراغوذيا هى المتوسطة فى العِظَم . ولذلك فان الحيوان الصغير ليس ببهىٍّ ، والتعليم القصير المدة الذى يخلط الكل بعضه ببعض ويردّه إلى واحدٍ لقصره ليس بجيد، ويكون كمن يرى حيواناً من بُعْدٍ شديد فانه لا يمكن أن يراه ؛ ولا أيضاً يمكن أن يراه وهو شديد القرب ، بل المتوسط هو السهل الادراك السهل الرؤية . كذلك يجب أن يكون الطول فى الخرافات محصَّلاً ومما يمكن أن يحفظ فى الذكر . وأما طول الأقاويل التى يتنازع فيها والتصديقات التى للصناعة[4] الخطابية فان ذلك غير محصَّل ولا محدود ، بل بحسب مبدأ المحاورة[5] فيه . وأما طراغوذيا فانه شيء محصَّل الطول والوزن . ولو كان مما يكون بالمجاهدة والمفاوضة ، لكانت تلك المفاوضة لاتحدَّد بنفسها إلا أن يقتصر بها على وقت محدود يحدد بفنجان الساعات[6] . وكذلك لا يجب أن يوكل أمر

---

(١) ه : يعلم . (٢) ه : الحد .

(٣) م : وكلما هو أمر جيد مما فيه تركيب ... (٤) ل : فى الصناعة .

(٥) م : المجاراة — وهو تحريف ؛ والصواب عن خ .

(٦) فنجان الساعات : فارسية الأصل : پنگمان = clepsydre = اقلافسودرا . ورد فى ياقوت ١/٣٨٣ : « وعلى أحد أبواب هـذه الكنيسة فنجان للساعات » =

تقدير طول القصائد إلى مدة المفاوضات ، بل يجب أن يكون لها طول وتقدير معتدل كالطبيعى ، وأن تكونَ الاشتمالات التى فيه ، التى ذكرنا أنها توجب الانتقالات ، محدودة الأزمنة ، لا كما ظن ناس أنه إنما كان القصد فى الطراغوذية الكلام فى معنى بسيط .

ولا يلتفت إلى جميع ما يعرض للشيء فيطول فيه ، فان الواحد تعرض له أمور كثيرة ، ولذلك لا يوجد أمر واحد له عَرْض واحد . وكذلك للواحد الجزئى أفعال جزئية بغير نهاية . ولهذا ما يكون الشيء واحد الفعل بالنوع غير واحده بانقسامه بأعراضه وأحوال تقترن به بشخصه[1] . ومن هنا وقع الشك لكثير فى كون الواحد كثيراً . بل يجب أن يراعى نمطاً واحداً من الفعل ويتكلم فيه ولا يخلط أفعالاً بأفعالٍ وأحوالاً بأحوال . فانه كما يجب أن يكون الكلام محدوداً من جهة اللفظ ، كذلك يجب أن يكون محدوداً من جهة المعنى ، ويكون فيه من المعانى قدرٌ يوافق الغرض ولايتعداه إلى أحوال وأعراض للمقول فيه خارجة عنه كما كان يفعله بعض مَنْ ذَكَر . وأما أوميروس فانه كان يخالفهم ويلزم غرضاً واحداً . ونعم ما فعل ذلك ! سواء كان اعتبر فيه الواجب بحسب الصناعة — فان كل صناعة تقصد غاية واحدة أو غايات محدودة — أو الواجب بحسب الطبيعة ، فان الطبيعة تقصد غاية واحدة أو غايات محدودة . وأورد لهذا أمثلة فى شعر أوميروس : أنه لما ذكر إنساناً أو حرباً لم يذكر من أحوال ذلك الانسان أو الحرب وما عَرَض له من الخصومات ولحقه[2] من النكبات إلا المتعلق بالغرض الخاص الذى نحاه .

= يعمل ليلا ونهاراً دائماً اثنتى عشرة ساعة» ؛ وفى القزوينى ٢/٤٠٧ : «وبها فنجان الساعات اتخذ فيه اثنا عشر باباً لكل باب مصراع طوله شبر على عدد الساعات : كلما مرت ساعة من ساعات الليل أو النهار انفتح باب وخرج منه شخص ، ولم يزل قائما حتى تتم الساعة ، فاذا تمت الساعة دخل ذلك الشخص ورد الباب وانفتح باب آخر وخرج منه شخص آخر على هذا المثال» (راجع دوزى Dozy : «تكملة المعاجم العربية» ١/٢٨٣) .

(١) ه : شخصية .

(٢) ه ب : لحقته .

فيجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة : أن يكون مرتباً فيه ، أول ووسط وآخر ؛ وأن يكون الجزء الأفضل فى الأوسط ؛ وأن تكون المقادير معتدلة ؛ وأن يكون المقصود محدوداً لا يتعدى ولا يخلط بغيره مما لا يليق بذلك الوزن ؛ ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقض ، فان الشىء الذى حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله . وذلك لأنه إنما يفعل لأنه كل ، ويكون الكل شيئاً محفوظاً بالأجزاء ، ولا يكون كُلاً عندما لا يكون الجزء الذى للكل .

واعلم أن المحاكاة التى تكون بالأمثال والقصص ليس هو من الشعر بشىء ، بل الشعر إنما يتعرض لما يكون ممكناً فى الأمور وجوده أو لما وجد ودخل فى الضرورة . وإنما كان يكون ذلك لو كان الفرق بين الخرافات والمحاكيات الوزن فقط . وليس كذلك ، بل يحتاج إلى أن يكون الكلام مسدداً نحو أمر وُجِد أو لم يوجد . وليس الفرق بين كتابين موزونين لهم : أحدهما فيه شعر ، والآخر فيه مثل ما فى « كليلة ودمنة » وليس بشعر بسبب الوزن فقط حتى لو لم يكن لما يشاكل « كليلة ودمنة » وزن ، صار ناقصاً لا يفعل فعله ، بل هو يفعل فعله من إفادة الآراء التى هى نتائج وتجارب أحوال تنسب إلى أمور ليس لها وجود وإن لم يوزن . وذلك لأن الشعر إنما المراد فيه التخييل ، لا إفادة الآراء ، فان فات الوزن نقص التخييل . وأما الآخر فالغرض فيه إفادة نتيجة التجربة ، وذلك قليل الحاجة إلى الوزن . فأحد هذين يتكلم فيما وجد ويوجد ، والآخر يتكلم فيما وجوده فى القول فقط . ولهذا صار الشعر أكثر مشابهة للفلسفة من الكلام الآخر ، لأنه أشد تناولاً للموجود وأحكم بالحكم الكلى . وأما ذلك النوع من الكلام فانما يقول فى واحد على أنه عارض له وحده ؛ ويكون ذلك الواحد قد اخترع له اسم واحدٍ فقط ، ولا وجود له . — ونوع منه يقول فى اقتصاص أحوال جزئية قد وجدت ، لكنها غير مقولة على نحو التخييل .

وأما الجزئيات التى يتكلم فيها الشعراء كلاماً يخلطونه بالكلى ، فانها موجودة كجزئيات الأمور التى تحدث عنها فى قوموذيا مما وجدت ، وليست كجزئيات

الأمور التى فى إيامبو العامة . فان تلك الجزئيات تقرض[١] قرضاً أيضاً ، ولكن بدل معنى كلى على النحو الذى يسمى تبديل الاقتضاب . وأما فى طراغوذيا فإن النسبة إنما هى إلى أسماء موجودة ، والموجود والممكن أشد إقناعاً للنفس ، فان التجربة أيضاً إذا أسندت إلى موجود أقنعت أكثر مما تقنع إذا أسندت إلى مخترَع ، وبعد ذلك إذا أسندت إلى موجود ما يقدّر كونه . وقد كان يستعمل فى طراغوذيا أيضاً جزئيات فى بعض المواضع مخترعة تسمى على قياس المسميات الموجودة ، ولكن ذلك من النادر القليل . وفى النوادر قد كان يخترع اسم شىء لا نظير له[٢] فى الوجود ، ويوضع بدل معنى كلى ، مثل جعلهم الخير كشخص واحد وإطنابهم فى مدحه . وذلك لأن أحوال الأمور قد كانت مطابقة لأحوال ما كانوا يخترعون لها الاسم ، وليس نفع ذلك فى التخييل بنفعٍ قليل .

ولكن[٣] لا يجب أن يوقف على الطراغوذيا واختراع الخرافات فيها على هذا النحو ، فان هذا ليس مما يوافق جميع الطبائع[٤] ، فان الشاعر إنما يجود[٥] شعره لا بمثل هذه الاختراعات ، بل إنما يجود قرضه وخرافته إذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات وخصوصاً للأفعال . وليس شرط كونه شاعراً أن يخيل لما كان فقط ، بل ولما يكون ولما يقدر كونه وإن لم يكن بالحقيقة . ولا يجب أن يحتاج فى التخييل الشعرى إلى هذه الخرافات البسيطة التى هى قصص مخترعة ، ولا أن يتمم بأفعال دخيلة مثل أخذ الوجوه ، وهى أفعال يؤثر بعض الشعراء أو الرواة إيرادها مع الرواية حتى يخيل بها القول ، فان ذلك يدل على نقصه وعلى أن قوله ليس يخيل الانفعال ، وإنما يضطر إلى ذلك من الشعراء : أما الرذال منهم فلضعفهم ، وأما المفلقون فلمقابلة الأخذ بالوجوه بأخذ الوجوه . وأما إذا قابلهم الشعراء المفلقون دون هؤلاء لم يبسطوا الخرافات خالطين إياها بأمثال هذه ، وإنما أوردوها موجزين منقحين[٦] .

---

(١) و : تعرص فيها فرضاً ؛ ب : تفرض فرضاً . وفى ه بغير نقط .
(٢) ه : مثيل له من الوجود . (٣) ه : ولكنه .
(٤) ه : الطباع . (٥) ه : يجب .
(٦) ه : متفتحين .

وربما اضطروا فى الطراغوذيات أيضاً إلى أن يتركوا محاكاة الأفعال الكاملة ومالوا إلى الجزيات[1] ، وذلك أكثره فى الجزء الرأيى[2] . وقد يخلط بعض ذلك ببعض الوجوه الأخر كأنها قد دَخَلَتْ بالاتفاق لتعجب. فان الذى يدخل بالاتفاق ويقع بالبخت يتعجب منه . وكثير من الخرافات يكون خالياً عن النفع فى التخييل ، وربما كان بعضها مشتبكاً متداخلا به ينجح ، كما أن الأفعال من الناس أنفسها بعضها ينال به الغرض ببساطته وبكونه واحداً متصلا ، وبعضها إنما ينال به الغرض بتركيب وتخليط . والمشتبك المشتجر[3] من الخرافات ما كان متفنناً فى وجوه الاستدلال والاشتمال ، وبذلك ينقل النفس من حالٍ إلى حال . وإن كل اشتمال واستدلال يراد به نقل النفس إلى انفعال عن انفعالٍ بأن تخيل سعادة فتنبسط أو شقاوة فتنقبض ، فان الغايات الدنيوية[4] هاتان .

وأحسن الاستدلال ما يتركب بالاشتمال . وقد يستعمل الاستدلال فى كل شىء ويكون منه خرافة ، لكن الأليق بهذا الموضع أن يكون الاستدلال على فعل ، فان مثل هذا الاستدلال أو ما يجرى مجراه من الاشتمال هو الذى يؤثر فى النفس رقة أو مخافة ، كما يحتاج اليه فى طراغوذيا ؛ ولأن التحسين وإظهار السعادة والتقبيح وإظهار الشقاوة إنما يتعلق فى ظاهر المشهور بالأفعال ، وإنها تكون لناسٍ كانوا يستدل منهم[5] ويحاكى بهم آخرون يجرون مجراهم فى الفعل .

فأجزاء الخرافة بالقسمة الأولى جزآن : الاستدلال ، والاشتمال . وها هنا جزء آخر يتبعهما فى طراغوذيا وهو التهويل وتعظيم الأمر وتشديد الانفعال ، مثل ما يعرض عند محاكاة الآفات الشاملة كالموتان والطوفان وغير ذلك .

فهذه أنواع طراغوذيا[6] .

---

(١) فى م : الحرفات — وهو تحريف ، والتصويب عن أحمد خان .

(٢) كذا فى م ، وفى أحمد خان : الذاتى

(٣) ب : المشتجر ؛ ه : المستجيد ؛ و : المتحير . ويقول مرجوليوث : لعله يجب أن يكون : المتشاجر ؛ ولا داعى لهذا الفرض ، لأن قوله المشتجر بمعنى المشتبك قبله ، فهو مرادف لزيادة الايضاح .

(٤) ه : الدنياوية . (٥) ه : يستبدل ... مجراه .

(٦) ه : الطراغوذيا . — فهذه : فى ه ب : فهذا .

فصـــل

فى أجزاء طراغوذيا بحسب الترتيب والانشاد ، لا بحسب المعانى ووجوه من القسمة أخرى ، وما يحسن من التدبير فى كل جزء وخصوصاً ما يتعلق بالمعنى .

قد كان عندهم لكل قصيدة من طراغوذيا أجزاء تترتب عليه فى ابتدائها ووسطها وانتهائها . وكان ينشد بالغناء الرقصى ، ويتولاه عدة . فكان جزؤه الذى يقوم مقام التشبيب فى شعر العرب يسمى «مدخلا» . ثم يليه جزء هناك يبتدئ به معه الرقاص يسمى « مخرج الرقاص » . ثم جزء آخر يسمى « مجاز » هؤلاء . وهذا كله ك « الصدر » فى الخطبة . ثم يشرعون فيما يجرى[1] مجرى « الاقتصاص » و « التصديق »[2] فى الخطابة ، فيسمى « التقويم » . ثم كان تختلف أحوال ذلك فى مساكنهم وبلادهم وإن كان لا يخلو من « المدخل » و « مجاز » المغنين .

فالمدخل : هو جزء كلى يشتمل على أجزاء وفى وسطه يبتدئ الملحنون بجماعتهم .

والمخرج : هو الجزء الذى لا يلحن بعده الجماعة منهم .

وأما المجاز : فهو الذى يؤديه[3] المغنون بلا لحن ، بل بايقاع .

وأما التقويم : فهو جزء كان لا يؤدى بنوع من الايقاع يستعمل فيما سواه ، بل يؤدى بنشيد نَوْحِيٍّ لا عمل معه إيقاعىّ[4] إلا وزن الشعر .

وكل ذلك ينشده جماعة الملحنين . فهذا نوع قسمة الطراغوذيا .

ونحو آخر أن بعض أجزاء طراغوذيا يعطى ظناً مخيلاً لشىء ويميل الطبع إليه ؛ وبعضها يعطى النفس ما يحذره ويحفظه على سكونه ويقبضه عن شىء . ويجب فى تركيب الطراغوذيا أن يكون غير تركيب بسيط ، بل يجب أن يكون

(١) هـ : جرى .

(٢) م : التصديف (وهو تحريف مطبعى) ... يسمى التقويم . — والتصويب عن خ (= نسخ أحمد خان باستانبول) .

(٣) فى م : يؤدونه . والتصويب عن خ .

(٤) هـ : ايقاع .

فيه اشتباك ، وقد عرفته ؛ ويكون[1] ذلك مما يخيل خوفاً مخلوطاً بحزن بمحاكاته . فان هذه الجهة من المحاكاة هى التى تخص كل طراغوذيا ، وبها تقدر النفس لقبول الفضائل . وليس يجب أن تكون النقلة فيها كلها من سعادة إلى سعادة : فالشجعان[2] لا يقنعون بمزاولة السعادة والبراءة من الخوف والغم ومزاولة الأفعال التى لا صعوبة فيها ، كما لا يقنع الكدود بدوام الشقاوة ؛ ومثل هذا لا يخيل فى النفس انفعالا يعتد به من رقة أو حزن أو تقية . ولا يكون فيه محاكاة شقاوة الأشرار وإنما تحدث الرقة من أمثال ذلك ، وكذلك الحزن والخوف ؛ وإنما يحدث التفجع من محاكاة الشقاوة لمن لا يستحق ، والخوف يحدث عند تخييل المضر . وإنما يراد محاكاة الشقاوة لهذه الأمور ولإظهار زلة من حاد عن الفضائل.

فينبغى فى الطراغوذيا أن يبدأ بمحاكاة السعادة ، ثم ينتقل إلى الشقاوة وتحاكى لترتد عن طريقها وتميل النفس إلى ضدها . ولا تذكر الشقاوة التى تتعلق بجور من الجائر على الشقى ، أو التى تتعلق ببغيه ، بل التى تتعلق بغلطة وضلالة عن سبيل الواجب وذهابه عن الذى فضله أكثر ، ويكون الاستدلال مطابقاً لذلك .

وذكر أن الأولين القدماء كانوا يستهينون[3] فى الخرافات حتى يتوصلوا إلى الغرض ؛ وأما المحدثون بعدهم فقد مهروا حتى إنهم يبلغون الغرض فى طراغوذيا بقول معتدل .وذكر له أمثالا ، وذكر قوماً أحسنوا النقلة المذكورة .

وأما الطراغوذيات الجهادية فقد ذكر أنها يدخلها المغضبات فى تقويمها[4] وذكر له مثالاً[5] . وقد كان نوع من الطراغوذيات الجهادية القديمة قد يتعدى فيها إلى ذكر النقائص . وكان السبب فيه ضعف نحيزة الشعراء الذين كانوا يقولون أشعار التعبد فكانوا يقعون فى مخالفتهم ، فلم يكن ذلك طراغوذيا صرفة ، بل مخلوطة بقوموذيا . وكان شعر هؤلاء شعر المعاذير[6] ، مثل رجلين سماهما :

---

(١) ه : بل تقبضه . (٢) و : فان الشجعان .
(٣) ب : يسهبون ؛ ل و : يشهون ؛ ه : ما يستهينون .
(٤) خ : تقويمها بها . (٥) خ ، م : مثال .
(٦) هكذا فى خ ؛ وفى م : المعادين .

فانهما لما صارا فى آخر أمرهما من النساك المتقين أنشدا فى المراثى أشياء لاتتناسب، فكانا لا يخيلان أيضاً بالمفزعات والمحزنات ويوردان فى تقويم الأمر ما يورده الشعراء المفلقون .

ويجب أن لا تكون الخرافة موردةً مورد الشك حتى تكون كأنها تفسر على التخيل ، فان هذا أولى بأن يخيل جداً[1] كما كان يفعله فلان ، وإن كان فعله غير مخلوط بصناعة تصديقية وشىء يحتاج إلى مقدمات. وقد كان بعضهم يقدمون مقدمات شعرية للتعجيب بالتشبيه والمحاكاة فقط دون القول الموجّه نحو الانفعال .

فيجب فى الشعر أن يحاكى الأفعال المنسوبة إلى الأفاضل وإلى الممدوحين من الأصدقاء بما يليق بهم وبمقابلها للأعداء ، وأحدهما مدح والآخر ذم . وأما القسم الثالث فتشبيه[2] صرف . وأما عدو العدوّ ، وصديق الصديق ، وصديق العدو ، وعدو الصديق — فليس يكون ممدوحاً أو مذموماً لذلك ، بل لأن يكون مع ذلك صديقاً أو عدواً ويكون المدح بذكر أفعال تصدر عن علم . وأما علمٌ بلا فعلٍ وفعلٌ بلا علمٍ فلايحسن به مدح أوذم . وإذا مدح[3] لذلك أو ذم ، استقذر القول ونسب إلى السفسافية[4] ، وكذلك الاقتصار على صرف المحاكاة فى هذه الأبواب قول هذر ، ولذلك يقلُّ فى أشعارهم . وقد حكى لذلك من الاستدلال أمثلة لهم . فهذا ما يقال فى « التقويم » .

وأما الأخلاق فأن تحاكى من الممدوح خيريته ، والخير موجود فى كل صنف ونوع على تفاوته ؛ ويذكر أن خيريته نافعة موافقة ، وأنها على أشبه ما ينبغى أن تكون به ، وأنها معتدلة متناسبة الأحوال ؛ وكذلك يجب أن يكون القول الدالُّ عليه .— وأورد لذلك أمثلة.والأخلاق المحمودة: إما حقيقية فلسفية، وإما التى يضطر إلى مدحها بين يدى الجمهور وإن لم تكن حقيقية ، وإما التى تشبه أحد هاتين وليس به . وجميعها[5] تدخل فى المديح الشعرى . ويجب

---

(١) و : جيداً .
(٢) ه : تشبيه .
(٣) و : بذلك .
(٤) ه : السفاسفية .
(٥) ه : وجميع هذه تدخل .

أن تكون خاتمة الشعر تدل على مقتضاه ، فتدل على ما فرغ منه كما فى الخطابة لا كمثال أورده ، وأن يخالطه من الحيل الخارجة بقدر ما ينبغى أن يخاطب به المخاطبون ويحتملونه ، وأن يكون بقدرٍ لا يكون الانسان معه غالباً[1] وبقدر مطابق للعقول لو صرح به . — وذكر أمثلة .

ويجب أن يكون كالمصوِّر فانه يصوِّر كلَّ شيء بحسنه[2] وحتى الكسلان والغضبان . كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أوميرس فى بيان خيرية أخيلوس ، وينبغى أن يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرية وللمحسوس المعروف عن حال الشعر ، فقد يذهب المحاكى أيضاً عن طريق الواجب وعن النمط المستملح المستحسن .

وأنواع الاستدلال فيها الذى هو بصناعة أن يخيل لست أقول بأن يصدق : فإما أمور ممكنة أن توجد لكنها لم توجد ، فيكذب من حيث لم توجد ويخيل من حيث يقع كذبه موقع القبول ؛ وإما مقتناة من الأجسام حاصلة لها بالحقيقة فيشبه به حاصل فى الظاهر من المعانى ، كالطوق فى العنق تشبه به المنة ، والصمصام فى اليد يشبه به البيان . وما كان بعيداً عن الوجود أصلا فينبغى أن لا يستعمل ، وكذلك محاكاة الخسائس . — وذكر أمثلة .

فهذا ضرب يستعمله الصناع من الشعراء الذين يستعملون[3] التصديق . وبعض الشعراء يميل إلى أقاويل تصديقيّة ، وبعضهم[4] إلى اشتمالية إذا كان مرائياً بالعفة بارزاً فى معرض اللوم والعذل .

وأما الوجه الثانى فاستدلالات ساذجة لا صنعة شعرية فيها ، وهى شبيهة بالخطابة أو القصص ، ويخلو ذلك عن الخرافة .

والثالث التذكير ، وهو أن يورد شيئاً يتخيل معه شيء آخر ، كمن يرى خط صديق له مات فيتذكره فيأسف .

والرابع إخطار الشبيه بالبال بايراد الشبيه بالنوع[5] والصنف لا غير ، مثل من يراه الانسان متشبهاً بصديقه الغائب فتحسر لذلك . — وأورد أمثلة .

---

(١) و : غاليا .   (٢) ه ل : بحسبه .
(٣) و : يخيلون — وفوقها : يحسنون .   (٤) خ : وبعضهم يميل إلى استمالية .
(٥) ه : من النوع .

والخامس من المبالغات الكاذبة كقولهم : قد نزع فلانٌ قوساً[1] لا يقدر البشر على نزعه .

والاستدلال الفاضل هو الذى يحاكى الفعل – وذَكَر أمثلةً . وساق الكلام إلى الواجب وحدُّه أن يبلغ التخييل مبلغاً يكون كأن الشىء[2] يحس نفسه وأن يطابق بذلك المضادات ، فعل المفلقين – وذكر أمثلة .

وذكر أن تفصيل الأنواع مما يطول . والسبب فيه أن مأخذ المشتبهات[3] ليست حقيقية ولا مظنونة ، فقدم على ما قدمنا لذلك قولا .

وقد يقع فى الطراغوذية حلٌّ ورَبْطٌ . والربط قد يقع بفعل من خارج ، وقد يقع بقولٍ قاله . والربط هو إشارة يبتدأ بها تدل على الغاية وإلى النقلة المذكورة ؛ والحل هو تحليل الجملة المشبَّب بها من ابتداء النقلة إلى آخرها .

فمن الطراغوذيا : استدلالية ، واشتمالية ، ومشتبكة مركبة من : استدلال واشتمال ، وقول انفعالى قد أضيف إليهما ، وقول إفراطى ليس يستند إلى ما يجرى مجرى الاحتجاج . ومن الناس من يجيد[4] عند الحل بالاشتباك ، ولا يجيد مع الايجاز وضبط اللسان عن الاسهاب .

ثم ذكر عادات فى الأوزان وفى التطويل المناسب لطول المعنى وغير المناسب ، وما يكون غناؤه مناسباً لوزنه وتخييله غير مناسب ، وما يخلط بالشعر من أفعال دخيلة ذكرناها ، وأن الفعل الدخيل والقول الغير الموزون أو الموزون بوزن آخر واحد .

أما القول الرأيى فينبغى أن تستقى[5]أصوله من المذكور فى « الخطابة » ، وأن يُعَدَّ القول الرأىّ مطابقاً للانفعال المرتاد بالتخييل الذى يقوم به ذلك الشعر ، وأنت تجد أنواع ذلك وما يطابق انفعالاً انفعالاً فيما قيل فى « الخطابة » ، وكذلك ما يطابق التهويلات والتعظيمات . وما كان أنواعاً من القول الرأيى صادقاً وكان

---

(١) ه : القوس .

(٢) ه : كالشىء . كأن : ناقصة فى ه . (٣) ه : الشبيهات .

(٤) م : يحيد (بالحاء المهملة) ، والتصحيح عن خ .

(٥) م : يبتغى ؛ والتصويب عن خ . و فى و : يستبقى .

بَـيِّن الصدق وموافياً للغرض أخـذ بحاله . وما كان غير بَـيِّن بُـيِّنَ بطريق شعرى لا خطابى ، يكون بحيث يقال يلوح صدقه ، بل أمور خارجة وأقوال[1] تحاكى أمراً ، ذلك الأمر يوجب المعنى إيجاباً خارجياً ويشكل القول أيضاً بفعل يخيل ذلك وإن لم يكن شىء غيره ، وإنما يحتاج اليه بازاء الأخذ بالوجوه مثل شكل الأمر وشكل التضرع وشكل الإخبار وشكل التهدد وشكل الاستفهام وشكل الإعلام ، وكأن الشاعر لا يحتاج إلى شىء خارج عن القول وشكله — وذكـر قصته[2] .

فصـــل[3]

فى قسمة الألفاظ وموافقتها لأنواع الشعر ، وفصل الكلام فى طراغوذيا وتشبيه أشعار أخـــرى به

وأما اللفظ والمقالة فان أجزاءه سبعة : المقطع الممدود والمقصور كما علمتَ ، ويؤلَّف من الحروف الصامتة ،وهى التى لاتقبل المدّ ألبتة مثل الطاء والتاء ، والتى لها نصف صوت وهى التى تقبل المد مثل الشين والراء ، والمصوتات الممدودة التى نسميها مَدّات ، والمقصورة وهى الحركات وحروف العلة .

والرباط الذى يسمى واصلة ، وهو لفظة لا تدل بانفرادها على معنى ، وإنما يفهم فيها ارتباطُ قول بقولٍ ، تارةً يكون بأن تذكر الواصلة أولاً بقول قيل فينتظر بعده قول آخر ، مثل « أما » المفتوحة ؛ وتارة على أنه يأتى ثانياً ولا يبتدأ به مثل الفاء والواو وما هو الألف فى لغة اليونانيين .

والفاصلة[4] هى أداة أى لفظة لا تدل بانفرادها ، لكنها تدل على أن القولين متميزان ، وأحدهما مقدَّم والآخر تالٍ ؛ وتدل على الحدود والمفارقات مثل قولنا « إمّا » (مكسورة الألف) .

والاسم
والكلمة
وتصريفهما
والقـــول

(١) هـ : أو أقوال . (٢) خ : قصصه .
(٣) هذا الفصل غير موجود فى ب . (٤) هـ : وهى .

وكل لفظ دال : فاما حقيقى ومستول[١] ، وإما لغة ، وإما زينة ، وإما موضوع ، وإما منفصل ، وإما متغير . والحقيقى هو اللفظ المستعمل عند الجمهور المطابق بالتواطؤ للمعنى . وأما اللغة[٢] فهى اللفظ الذى تستعمله قبيلة وأمة أخرى وليس من لسان المتكلم ، وإنما أخذه من هناك ككثير من الفارسية المعربة بعد أن لا يكون مشهوراً متداولا قد صار كلغة القوم .

وأما النقل فأن[٣] يكون أول الوضع والتواطؤ على معنى وقد نقل عنه إلى معنى آخر من غير أن صار كأنه اسمه صيرورةً لا يميز[٤] معها بين الأول والثانى فتارة تنقل من الجنس إلى النوع ، وتارة من النوع إلى الجنس ، وتارة من نوع إلى نوع آخر ، وتارة إلى منسوب إلى شىء من مشابهه فى النسبة إلى رابع ، مثل قولهم « للشيخوخة » إنها « مساء العمر « أو » خريف الحياة » .

وأما الاسم الموضوع المعمول فهو الذى يخترعه الشاعر ويكون هو أول من استعمله . وكما أن المعلم الأول اخترع أيضاً أسماء ووضع للمعنى[٥] الذى يقوم فى النفس مقام الجنس اسماً هو انطلاخيا[٦] .

وأما الاسم المنفصل والمختلط فهو الذى احتيج[٧] إلى أن حُرِّف عن أصله بمد قصر ، أو قصر مد ، أو ترخيم ، أو قلب . وقيل إنه الذى يعسر التفوه به لطوله أو لتنافر حروفه واستعصائها[٨] على اللسان أو بحال اجتماعها ، والأول هو الصحيح .

وأما المتغير[٩] وهو المستعار والمشبه على نحو ما قيل فى « الخطابة » .

والزينة هى اللفظة التى لا تدل بتركيب حروفها وحده ، بل بما يقترن به من هيئة نغمة ونبرة — وليست[١٠] للعرب .

---

(١) ه : مشترى .

(٢) ترجمة لكلمة γλοττα (= لسان ، لغة) ، ويقصد بها الكلمات الأعجمية أو الدخيلة . (٣) خ : نائما . (٤) و : تميز . (٥) ه : فى المعنى .

(٦) انطلاخيا = ἐντελεχεια (ومعناها اللغوى : القوة المحركة ، النشاط ، الطاقة ، الفاعلية ، اتصال ، الفعل) . وتترجم : الكمال . (٧) م : أصبح .

(٨) ه : أو استعصائها . (٩) كذا فى م و خ بغير فاء ، بل بواو .

(١٠) الضمير يعود على : النبرة .

وكان كل اسم لليونانية إما أن يكون مذكراً ، وإما أن يكون مؤنثاً ، أو وسطاً ، وكان حروف التذكير < « نو » > « ورو » وحروف التأنيث : كسى ويسى [١].

وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح . والتصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية ؛ وسائر ذلك يدخل لا للتفهيم بل للتعجيب مثل المستعارة ، فيجعل القول لطيفاً كريماً .

واللغة [١]+ تستعمل للاغراب والتحيير والرمز . — والنقل أيضاً كالاستعارة ، وهو ممكن ، وكذلك الاسم المضعف . وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألذّ وأغرب وبها تفخيم الكلام ، وخصوصاً الألفاظ المنقولة . فلذلك يتضاحكون بالشعراء إذا أتوا بلفظ مفصل أو أتوا بنقل أو استعارة يريدون الايضاح ؛ ولا يستعمل شيء منها للإيضاح — وأورد لذلك مثالا . وذكر فيها ما تكون الصنعة[٢] فيه بالتركيب وبالقلب ، مثل قولك : ليس الانسان بسبب السنة، بل السُّنَّة بسبب الانسان ، والعطف والمطابقة وسائر ما قيل فى الخطابة وأشرنا إليه فى فاتحة هذا الفن .

وقال إن الألفاظ المضعَّفة أخصُّ بنوع ديثرمبى — وقد علمته، وهو الذى يثنى فيه على الأخيار من غير تعين .

واللغات أليق بديقرامى[٣] ، وهو وزن كان فى شرائعهم يهوَّل به حالُ المعاد على الأشرار .

وأما المنقولات فهى أولى بوزن ايمبو[٤] وهو وزن مخصوص بالأمثال والحكم المشهورة ؛ وكذلك المنقولات شديدة الملاءمة لابغرافى[٥] . — فهذا مثل ما قيل فى طراغوديا .

---

(١) ص : كشى وبشى — وابن سينا لم يفهم النص ، إذ هاتان النهايتان للمذكر أيضاً . راجع ١٤٥٨ ا ١٢ .

(١) + ترجمة لكلمة γλῶττα (لسان ، لغة) ، ويقصد بها الكلمات الاعجمية أو الدخيلة . — والنقل = المجاز = métaphore (٢) و : الصيغة .

(٣) م : ديقرافى . وكذا فى خ . (٤) ص : ايمبق . = ايامبو .

(٥) م : لابغرافى ؛ خ : لابعواق . — ابغرافى = ἐπιγραφή (نقوش ، ومن هنا سميت به الحكم القصار والأمثال ، لأنها كالنقش فى الفصوص) .

وأما الأشعار القصصية التي كانت لهم والأوزان التي كانت تلائم القصص فسبيلها سبيل الطراغوذيا فى تقسيم أجزائه إلى المبدأ والوسط والخاتمة . ولا تقع الاستدلالات فيها على نفس الأفعال ، بل على محاكاة الأزمنة ، لأن الغرض ليس الأفعال[١] بل تخييل الأزمنة ، وماذا يعرض فيها ، وما يكون حال السالف منها بالقياس إلى الغابر ، وكيف تنتقل فيها الدول ، وتدرس أمور وتحيا أمور . وذكر فى ذلك أمثلة .

وبَيَّن أن أوميروس أحسنهم تأتياً فى هذا المعنى ، وكذلك الأشعار الجزئية[٢] فانه كان هو أهدى إلى قرضها سبيلاً وأحسنَ لها إلى الأجزاء الثلاثة تقسيماً ، وإن كان ذلك فى الأمور الجزئية صعباً فى كيفيتها . — وذكَر[٣] أمثلة .

فهذه الأبواب متعارفة بينهم .

قال : ونوع « أفى » أيضاً مناسب لطراغوذيا ، وذلك أنها : إما بسيطة ، وإما مشتبكة . وربما كان بعض أجزائها انفعالياً كما قلنا فى طراغوذيا . وأحكامها فى التلحين والغناء أحكام طراغوذيا . وذكر أمثالاً وقصائدَ لقومٍ بعضُها بسيطة وبعضها مشتبكة ، وأنها كانت مختلفة الأوزان فى الطول والقصر ، وكان بعضها شديد الطول وهو ايرويقى[٤] . وكان فيها خلقيات واعتقاديات كما فى طراغوذيا ، لكن طراغوذيا لا يتفنن فى المحاكيات إلا فى الجزء الذى فى المسكن[٥] ويذكر فيه الثناء على الناحية ، والذى بازاء المنافقين الآخذين بالوجوه .

فأما « أفى » فعند اتجاهه إلى الخاتمة قد يقع فيه حديث كثير وتفنُّن فى المحاكيات مختلفاً ، وبذلك يزداد بهاؤه . وربما أدخلوا فيها الدخيلات التى علمتها وإن لم تكن مناسبة ، وذلك لأن المناسب يقضى بسرعة التمام ؛ وإنما يطول الكلام بالدخيل .

---

(١) ه : الانفعال . (٢) و : الجدلية .

(٣) ه : وذكر فى ذلك أمثلة .

(٤) م ، خ : اطى (!) ؛ وصوابه ما أثبتنا لأنه فى اليونانى ἡρωική ، وسيأتى ذكره فى الصفحة التالية س ٧ .

(٥) المسكن ، المسرح (لعل أصلها : السكن = σκήνή) ، إذ فى اليونانية σκήνή = كوخ ، مسكن . — والمنافقين : المثلين ، لأن الكلمة اليونانية تدل على هذا المعنى أيضاً : المنافقين : ὑποκριτοι .

قال : وأما وزن ايرايقو فوقع من التجربة ، فان إنساناً قاله طبعاً فى الجنس من الأمور المخصوصة به فوافق ذلك قبول الطباع . وهو وزن واسع العرصة يحتمل معانى كثيرة ويسعه[1] محاكيات كثيرة ، فلذلك يحتمل ذكر الفضائل الكثيرة مع ما فيه .

وأما إيامبو فلها أربعة أوزان ، ويُحرّك إلى هيئة رقصية مع التحريك الانفعالى . ولا يجب أن يخفى هذا كما خفى على فلان . وليس عرصته بواسعة سعة ايرويق[2] .

وبالجملة فان الملاءمة الطبيعية هى التى حركت إلى الاختيار .

قال : وإن أوميروس وحده هو الذى يستحق المدح المطلق : فقد كان يعلم ما يعمل . وينبغى للشاعر أن يقلّ من الكلام الذى لا محاكاة فيه . وكان غير أوميروس يجتهد ويطيل ؛ وإنما يأتى بالمحاكاة يسيراً . وأما أوميروس فكان كما يشبب يسيراً يتخلص إلى المحاكاة بمرأةٍ أو رجل أو بمثل أو عادة أخرى ، فان غير المعتاد معيف[3] .

ويجب أن تحشى الطراغوذيا بالأمور العجيبة . وأما « أفى » فيدخل فيها من المعانى العجيبة مالا يتعلق بكيفية الأفعال . ثم لايتخلص منها إلى المضاحك بحسب المساكن . — وضرب أمثالا .

وقد بَيّـنَ فضل أوميروس بتقصير غيره، ودل على ذلك بأحوال أشعارٍ لقومٍ بعضُهم حكوا غير الحق ، وبعضهم ابتدأوا بغير الواجب .

قال : وما كان من أجزاء الشعر بَطّـالاً ليس فيه صنعة ومحاكاة ، بل هو شىء ساذج ، فحقه أن يُعنى فيه بفصاحة اللفظ وقوته ، ليُتدارك به تقصير المعنى ، وتتجنب فيه البذالة ، اللهم إلا أن يكون شديد الاشتهار كمثل مضروب .

---

(١) يقول مرجوليوث : لعلها : ويسع .

(٢) م : اريقى . — وايرويقى = ἡρωϊκή

(٣) معيف : مكروه ، مبغض . — و فى ه : معوف .

فصـــل

فى وجوه تقصير الشاعر ، وفى تفضيل طراغوذيا على ما يشبهه

إن الشاعر يجرى مجرى المصوِّر : فكلٌّ واحد منهما مُحاكٍ ؛ والمصور ينبغى أن يحاكى الشىء الواحد بأحد أمور ثلاثة : إماً بأمور موجودة فى الحقيقة ، وإما بأمور يقال إنها موجودة وكانت ، وإما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر . فلذلك ينبغى أن تكون المحاكاة من الشاعر بمقالة تشتمل على اللغات[١] والمنقولات من غير التفات إلى مطابقة من الشعر للأقاويل السياسية التعقلية ، فإنّ ذلك من شأن صناعةٍ أخرى .

والشاعر يغلط من وجهين : فتارة بالذات وبالحقيقة ، إذا حاكى بما ليس له وجود وإلا إمكانه ؛ وتارة بالعَرَض إذا كان الذى يحاكى به موجوداً لكنه قد حُرِّف عن هيئة وجوده ، كالمصوِّر إذا صور فرساً فجعل الرجلين — وحقهما أن يكونا مؤخرين — إما يمينين أو مقدمين .

وقد علمت أن كل غلط : إما فى الصناعة ومناسب لها ، وإما خارج عنها وغير مناسب لها . وكذلك فى الشعر . وكل صناعة يخصها نوع من الغلط ، ويقابله نوع من الحل يلزم صاحب تلك الصناعة ؛ وأما الغلط غير المناسب فليس حله على صاحب الصناعة .

فمن غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن ، ومحاكاته على التحريف ، وكذبه فى المحاكاة — كمن يحاكى بأُيَّلٍ[٢] أنثى ويجعل لها قرناً عظيما . أو بأنه يقصر بمحاكاته للفاضل والرذل فى فاعله أو فعله ، وفى زمانه بإضافته وفى غايته .

ومن جهة اللفظ : أن يكون أورد لفظاً متفقاً لا يفهم[٣] ما عنى به من أمرين متقاربين تحتمل العبارةُ كلّ واحد منهما .

ومن ذلك أن لا يحسن محاكاة الناطق بأشياء لا نُطْق لها ، فيبكّت ذلك الشاعر بأن : فعلك ضد الواجب .

---

(١) اللغات : الكلمات الغريبة ، أو الدخيلة الأعجمية .

(٢) الأيل (بتشديد الياء وضم الألف) : الوعل ، وهو المعز الجبلى : فصيلة من ذوات الظلف لذكورها قرون متشعبة ومصمتة ، وأما أناثها ففى الغالب لا قرون لها . = Cerf = cervus

(٣) هـ : لا يفهم منه ما عنى به .

وكذلك إذا حاكى بما ضدُّه أحسنُ أن يحاكى به .

وكذلك إذا ترك المحاكاة وحاول البيان التصديقى الصناعى ؛ على أن ذلك جائز إذا وقع موقعاً حسناً فبلغت به الغاية ، فان قَصَّر قليلاً سَمُج .

ولا تصحُّ المحاكاة بما لا يمكن ، وإن كان غيرَ ظاهر الإحالة ولا مشهورها. وأحسن المواضع لذلك الخلقيات والرأييات .

والأغاليط[1] والتوبيخات التى بازائها هى[2] هذه الاثنا عشر ؛ ويدخل فى خمسة : غير الإمكان ، أو المحاكاة بالمضادّ[3] أو بما يجب ضده ، أو التحريف أو الصناعية التصديقية ، أو كونه غير نطقى .

وقد شحن هذا الفصل من التعليم الأول بأمثلة .

ثم يقايس بين طراغوذيا و « أفى » ، وخاصة فوروطيقى[4] منه ، وهو ضرب يخلط القول فيه بالحركات الشمالية والأشكال[5] الاستدراجية فى أخذ الوجوه وبأغانى . وكان القدماء يذمون ذلك ويشبهون الشاعر المفتقر إلى ذلك، العامل به : بأبى زنة[6] ، بل يجعلونه أسوأ حالاً منه . وأما « أفى » فهو بنفسه مخيّل ولا يحتاج إلى شىء من ذلك ، فيكون فورطيقى على هذا القياس أحسن . وبالجملة ، فان الثلث منه أخذٌ بالوجوه وليس بشعر ، وباقيه أيضاً غناء ، وعلى نحو عادة رجل كان فيما ينشد يزعق ويزمر . على أنه ليس كل حركة وشكل استدراجى مذموماً ، بل الذى يُنحاش به ويتساقط .

والطراغوذيا قد يمكن أن يطول البيت منه حتى يكون مكان الجزء[7] النفاقى كلام ويكون لقائل أن يقول إن طراغوذيا جامعٌ لكل شىء ، وأما

(١) فى المخطوطات : هو (٢) فى هامش خ تصحيحها هكذا : خمسة عشر .

(٣) خ : بالضار . م : بالضادّ . (٤) = φορτική = مبتذل ، عامى ، حقير . وسوء الفهم راجع إلى ترجمةمتى حيث قال : «فأما فروطيقى فظاهر أنها أخس...» لجعل من الصنعة نوعاً خاصاً من «الملاحم» !

(٥) والأشكال : ناقصة فى ه . (٦) أبوزنة : القرد . — وفى م : بأبى زينة !

(٧) الجزء النفاقى : فى م «مكان الجرايقا فى الكلام (!) — وقد أثبتنا ما ورد فى خ . والنفاق = التمثيلى . ومعناه : أن يكون مكان الجزء التمثيلى كلام . وفى ه : البحر العاق كلام ؛ و : البحر النفاق كلام ؛ الجزء النفاق للكلام . ويحاول مرجوليوث أن يصححها هكذا : الجزء الثقاقى للكلام .

« أفى »[1] فوزن فقط . وأيضاً فان الشيء إذا دخل بعضَ أجزائه والقلائل منها غناءٌ وأخذٌ بالوجوه ، وكان لها أشكالٌ ، كان ألذّ ، وخصوصاً ولها أن تدل بالقول[2] والعمل جميعاً . ولأن هذا إنما يعرض عند انقضائه وتكون مدة يسيرة ولو كان اختلاط ذلك بطراغوذيا فى مدة طويلة أسمج .— ومَثّل لذلك .

وأيضاً من فضائل طراغوذيا أنه مقصور على محاكاة نمطٍ واحد ، وأما « أفى » فهو مختلف وكأنه طراغوذيات كثيرة مجموعة فى خرافة واحدة ؛ ويكون ذلك منتشراً ؛ وإن ظهر المعنى فيه بسرعة ، فانه مستتر خفى غير مستقيم ، لأن الوزن الواحد إنما يلائم من تلك الجملة غرضاً واحداً . فاذا تعداه ، وإن[3] كانت المحاكاة والصيغة لذيذة ، فلا تكون مناسبة إلا لغرض واحد .

هذا هو تلخيص القدر الذى وجد فى هذه البلاد من « كتاب الشعر » للمعلم الأول . وقد بقى منه شطر صالح . ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع فى علم الشعر المطلق ، وفى علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان ، كلاماً شديد التحصيل والتفصيل . وأما ها هنا فلنقتصر على هذا المبلغ ، فانّ وُكْد غرضنا الاستقصاء فيما ينتفع به من العلوم ،

][والحمد لله رب العالمين ، وصلواته على سيدنا محمد النبى وآله الطاهرين
تمّت الجملة الأولى من كتاب « الشفاء » المشتملة على تلخيص المنطق .—
واتفق الفراغ منها فى أواخر شعبان من سنة ثمان وعشرين وستمائة[4]][

(١) هـ : فى — وهو تحريف ظاهر . (٢) هـ : بالقوة .
(٣) إن : ناقصة فى هـ .
(٤) هذه خاتمة المخطوط خ . وفى م : «ولله الحمد والمنة . تم كتاب الشعر» وفى مخطوط مكتبة بودلى (بوكوك رقم ١١٩) : «هذا آخر المنطق من كتاب «الشفاء» ووافق الفراغ منه فى العشر الأوسط من ربيع الآخر سنة ثلاث وستمائة» . وفى مخطوط مكتبة بودلى (هنت برقم ١١١) لا يوجد تاريخ . وفى مخطوط الديوان الهندى (برقم ١٤٢٠) : «فى رابع ربيع الأول سنة ثمان وأربعين من المائة الثانية بعد الألف من الهجرة النبوية» وهى تساوى سنة ١٨٣٢ م .

تلخيص

كتاب أرسطوطاليس فى الشعر

تأليف

القاضى الأجل ، العالم المحصل

أبى الوليد بن رشد ت ٥٩٥ هـ

(الشرح الوسيط)

الرموز

ل = نشرة لزنيو Lasinio فى پيزا سنة ١٨٧٣



بسم الله الرحمن الرحيم

صلى الله على محمد وآله

كتاب الشعر

الغرض فى هذا القول تلخيص ما فى كتاب أرسطوطاليس فى الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم ، أو للأكثر ؛ إذ كثير مما فيه هى قوانين خاصة بأشعارهم . وعادتهم فيها [1] إما أن تكون نِسَباً موجودة فى كلام العرب ، أو موجودة فى غيره من الألسنة .

قال : إنَّ قَصْدَنا الآن التكلم فى صناعة الشعر ، وفى أنواع الأشعار . وقد يجب ، على من يريد أن تكون القوانين التى تعطى فيها تجرى مجرى الجودة ، أن يقول أولاً : ما فِعْلُ كل واحد من الأنواع الشعرية ؟ ومماذا تتقوم الأقاويل الشعرية ؟ ومِنْ كم من شىء تتقوم ؟ وأيما هى أجزاؤها التى تتقوم بها ؟ وكم أصناف الأغراض التى تقصد بالأقاويل الشعرية ؟ — وأن يجعل كلامه فى هذا كله من الأوائل التى لنا بالطبع فى هذا المعنى .

قال : فكل شعر ، وكل قول شعرى فهو إما هجاء ، وإما مديح . وذلك بيِّنٌ باستقراء الأشعار ، وبخاصة أشعارهم التى كانت فى الأمور الإرادية : أعنى الحسنة والقبيحة . وكذلك الحال فى الصنائع المحاكية لصناعة الشعر ، التى هى : الضرب بالعيدان ، والزمر ، والرقص — أعنى أنها مُعَدَّةٌ بالطبع لهذين الغرضين .

والأقاويل الشعرية هى الأقاويل المخيِّلة . وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة : اثنان بسيطان ، وثالث مركب منهما . اما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شىء

---

(1) ل : وإما .

بشيء وتمثيله به ؛ وذلك يكون فى لسانٍ لسانٍ بألفاظٍ خاصة عندهم ، مثل : كأنّ ، وإخال ، وما أشبه ذلك فى لسان العرب ، وهى التى تسمى عندهم حروف التشبيه . وإما أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه ، وهو الذى يسمى الإبدال فى هذه الصناعة ، وذلك مثل قوله تعالى : « وأزواجه أمهاتهم »[1] ، ومثل قول الشاعر :

هــوَ البحرُ من أىّ المواضع أتيته[2]

وينبغى أن تعلم أن فى هذا القسم تدخل الأنواع التى يسميها أهل زماننا استعارة وكناية ، مثل قول الشاعر :

وعُـرِّىَ أفراسُ الصِّبا ورواحله[3]

ومثل قوله تعالى : « أو جاء أحدٌ منكم مِنْ الغائط »[4]. إلا أن الكنايات - أكثر ذلك[5] - هى إبدالات من لواحق الشىء ؛ والاستعارة هى إبدال من مُناسِبه ، أعنى إذا كان شىء نسبته إلى الثانى نسبة الثالث إلى الرابع فابدال اسم الثالث إلى الأول وبالعكس .

وقد تقدم فى كتاب « الخطابة » من كم شىء تكون الإبدالات .

وأما القسم الثانى[6] فهو أن يُبَدّل التشبيه ، مثل أن تقول : الشمس كأنها

---

(١) سورة الأحزاب : ٦ .

(٢) كذا ورد البيت ، وصوابه وتمامه :

هو البحر من أىّ النواحى أتيته ⁝ فلُجَّته المعروفُ والجودُ ساحله

راجعه فى ديوان أبى تمام ص ١١٥ س ١٩ (المطبعة الوهبيه سنة ١٢٩٢ هـ) .

(٣) الشطر لزهير بن أبى سلمى ، وتمامه :

صحا القلب عن سَلْمى وأقصر باطله ⁝ وعُرِّى أفراسُ الصبا ورواحله

راجع ديوانه ص ١٢٤ (دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٤) والمعنى : ترك الصبا وترك الركوب فيه .

(٤) سورة النساء : ٤٦ ، سورة المائدة : ٩ .

(٥) أى فى أكثر الأحوال .

(٦) عطف على قوله : فأحدهما تشبيه شىء ...

فلانة ، أو الشمس هو فلانة ، لا : فلانة كالشمس ، ولا : هى الشمس . وبالعكس قول ذى الرمة [١] :

ورَمْل كأوْراكِ العَذَارى ...

والصنف الثالث من الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين .

قال : وكما أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالأفعال ، مثل محاكاة بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال والأصوات — وذلك إما بصناعة وملكة توجد للمُحاكين ، وإما مِنْ قِبَل عادةٍ تقدمتْ لهم فى ذلك — كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخييل . والمحاكاة فى الأقاويل الشعرية تكون مِنْ قِبَل ثلاثة أشياء : مِنْ قِبَل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه . وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه مثل وجود النغم فى المزامير ، والوزن فى الرقص ، والمحاكاة فى اللفظ ، أعنى الأقاويل المخيِّلة الغير موزونة . وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثلما يوجد عندنا فى النوع الذى يسمى الموشَّحات والأزجال ، وهى الأشعار التى استنبطها فى هذا اللسان [٢] أهل هذه الجزيرة . إذ كانت الأشعار الطبيعية هى ما جمعت الأمرين جميعاً ، والأمور الطبيعية إنما توجد للأمم الطبيعيين ، فان أشعار العرب ليس فيها لحن ، وإنما هى : إما الوزن فقط ، وإما الوزن والمحاكاة معاً فيها .

وإذا كان هذا هكذا ، فالصناعة المخيِّلة ، أو التى تفعل فعل التخييل ، ثلاثة : صناعة اللحن ، وصناعة الوزن ، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية — وهذه [٣] الصناعة المنطقية التى ننظر فيها فى هذا الكتاب .

---

(١) تمامه :

ورمل كأوراك العذارى قطعته ∴ إذا جللته المظلمات الحنادس

راجعه فى ديوانه ص ٣١٨ (نشرة مكارتنى ، كمبردج سنة ١٩١٩) . — والمعنى : يقول : هذا الرمل حقف كأوراك العذارى جللته — أى لبسته — الحنادس ، أى الليالى المظلمة .

(٢) أى اللسان العربى . وهذه الجزيرة يقصد بها : أسبانيا ، الأندلس .

(٣) أى صناعة عمل الأقاويل المحاكية .

قال : وكثيراً ما يوجد من الأقاويل التى تسمى « أشعاراً » ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنبادقليس[1] فى الطبيعيات ، بخلاف الأمر فى أشعار أوميروش[2] ؛ فانه يوجد فيها الأمران جميعاً .

قال : ولذلك ليس ينبغى أن يسمى « شعراً » بالحقيقة إلا ما جمع هذين . وأما تلك فهى أن تسمى « أقاويل » أحْرى منها أن تسمى « شعراً » ؛ وكذلك الفاعل أقاويل موزونة فى الطبيعيات هو أحرى أن يسمى « متكلماً » من أن يسمى « شاعراً » . وكذلك الأقاويل المخيِّلة التى تكون من أوزان مختلطة ليست أشعاراً . — وحَكَى[3] أن كانت توجد عندهم ، أعنى من أوزان مختلطة . وهذا غير موجود عندنا .

فقد تَبَيَّن من هذا القول : كم أصناف المحاكاة ، ومن أى الصنائع تلتئم المحاكاة بالقول حتى تكون تامة الفعل .

فصـــــل

قال : ولما كان المحاكون والمشبِّهون إنما يقصدون بذلك أن يحثوا على عمل بعض الأفعال الإرادية ، وأن يكُفّوا عن عمل بعضها ، فقد يجب ضرورةً أن تكون الأمور التى تُقْصَد محاكاتها : إما فضائل ، وإما رذائل . وذلك أن كل فعل وكلّ خُلْق إنما هو تابع لأحد هذين : أعنى الفضيلة والرذيلة ؛ فقد يجب ضرورةً أن تكون الفضائل إنما تحاكى بالفضائل والفاضلين ، وأن تكون الرذائل تحاكى بالرذائل والأرذلين . وإذا كان كل تشبيه وحكاية إنما تكون بالحسن والقبيح ، فظاهرٌ أن كل تشبيه وحكاية إنما يقصد بها التحسين والتقبيح . وقد يجب مع هذا ضرورةً أن يكون المحاكون للفضائل ، أعنى المائلين بالطبع إلى محاكاتها ، أفاضل ، والمحاكون للرذائل أنقص طبعاً من هؤلاء وأقرب إلى الرذيلة . وعن هذين الصنفين من الناس وُجِدَ المديح والهجو ، أعنى مدح الفضائل وهجو

(١) ل : ابنا دقليس .
(٢) كذا بالشين المعجمة فى كل نشرة لزنبيو .
(٣) أى حكى أرسطو أنه كانت ...

الرذائل . ولهذا كان بعض الشعراء يجيد المدح ولا يجيد الهجو ، وبعضهم بالعكس : أعنى يجيد الهجو ولا يجيد المدح . فاذن بالواجب[1] ما كان يوجد لكل تشبيه وحكاية هذان الفصلان : أعنى التحسين والتقبيح . وهذان الفصلان إنما يوجدان للتشبيه والمحاكاة التى تكون بالقول ، لا المحاكاة التى تكون بالوزن ، ولا التى تكون باللحن .

وقد يوجد للتشبيه بالقول فصلٌ ثالث ، وهو التشبيه الذى يقصد به مطابقة المشَبه بالمشَبه به من غير أن يُقْصَد فى ذلك تحسينٌ أو تقبيح ، لكن نفس المطابقة . وهذا النوع من التشبيه هو كالمادّة المعدَّة لأن تستحيل إلى الطرفين : أعنى أنها تستحيل تارةً إلى التحسين بزيادةٍ عليها ، وتارةً إلى التقبيح بزيادة أيضاً عليها .

قال : وهذه كانت طريقة أوميروش ، أعنى أنه كان يأتى فى تشبيهاته بالمطابقة والزيادة المحسِّنة والمقبِّحة .

ومن الشعراء مَنْ إجادته إنما هى فى المطابقة فقط ، ومنهم مَنْ إجادته فى التحسين والتقبيح ، ومنهم مَنْ جَمَع الأمرين مثل أوميروش . وتمثل فى كل صنف من هؤلاء بأصناف من الشعراء كانوا مشهورين فى مدنهم[2] وسياستهم باستعمال صنفٍ صنفٍ من أصناف هذه التشبيهات الثلاثة . — وأنت ، فليس يعسر عليك وجود مثالات ذلك فى أشعار العرب ، وإن كانت أكثر أشعار العرب إنما هى — كما يقول أبو نصر[3] — فى النهم والكريه . وذلك أن النوع الذى يسمونه : « النسيب » إنما هو حث على الفسوق . ولذلك ينبغى أن يتجنبه الولدان ؛ ويؤدبون من أشعارهم بما يُحَثّ فيه على الشجاعة والكرم ، فانه ليس تحث العرب فى أشعارها من الفضائل على سوى هاتين الفضيلتين — وإن كانت ليس تتكلم فيهما على طريق الحث عليهما ، وإنما تتكلم فيهما على طريق الفخر . وأما الصنف من الأشعار الذى المقصود به المطابقة فقط فهو موجود كثيراً فى أشعارهم ، ولذلك يصفون الجمادات كثيراً والحيوانات والنبات . وأما اليونانيون

(١) ما هنا زائدة . (٢) ل : مدتهم .
(٣) أى الفارابى .

فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعراً إلا وهو موجَّه نحو الفضيلة ، أو الكفّ عن الرذيلة ، أو ما يفيد أدباً من الآداب ، أو معرفة من المعارف .

فقد تبيَّن من هذا القول أن أصناف التشبيهات ثلاثة أصول ، وأن فصولها ثلاثة . وتبين ما هى هذه الفصول الثلاثة والأصناف الثلاثة . ويشبه — إذا استقرِيَتْ الأشعارُ — أن يقع اليقين بأنه ليس هاهنا [1] صنف رابع من أصناف التشبيهات ولا فصلٌ رابع من فصول تلك الأصناف .

فصـــل

قال : ويشبه أن تكون العلل المولِّدة للشعر بالطبع فى الناس عِلَّتين :
أما العلة الأولى فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع من أول ما ينشأ ، أعنى أن هذا الفعل يوجد للناس وهم أطفال . وهذا شىء يختص به الإنسان من دون سائر الحيوانات . والعلة فى ذلك أن الإنسان ، من بين سائر الحيوان ، هو الذى يلتذ بالتشبيه للأشياء التى قد أحسها وبالمحاكاة لها . والدليل على أن الإنسان يُسرُّ بالتشبيه بالطبع ويفرح هو أنا نلتذ ونسرُّ بمحاكاة الأشياء التى لا نلتذ باحساسها ؛ وبخاصةٍ إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء ، مثلما يعرض فى تصاوير كثير من الحيوانات التى يعملها المَهَرة من المصوِّرين . ولهذه العلة استعمل فى التعليم عند الإفهام والتخاطب الإشارات : فإنها أداة مُعِينة على فهم الأمر الذى يقصد تفهيمه ؛ لمكان ما فيها من الإلذاذ الذى هو موجود فى الإشارات من قِبَل ما فيها من التخييل ، فتكون النفس بحسب التذاذها به أتم قبولا له . فان التعليم ليس إنما يوجد للفيلسوف فقط ، بل وللناس فى ذلك مشاركةٌ يسيرة مع الفيلسوف . وذلك أنه يوجد التعليم بالطبع يصدر من إنسان إلى إنسان بحسب قياس ذلك الإنسان المعلم من الإنسان المتعلم . والإشارات ، لما كانت إنما هى تشبيهات لأمور قد أحِسَّتْ ، فبيِّنٌ أنها إنما تستعمل لموضع المسارعة إلى الفهم والقبول له ، وأنه إنما يفهم بما فيها من الإلذاذ لموضع التخييل الذى فيها . فهذه هى العلة الأولى المولدة للشعر .

---

(١) ها هنا = il y a

وأما العلة الثانية فالتذاذ الإنسان أيضاً بالطبع بالوزن والألحان . فان الألحان يظهر من أمرها أنها مناسبة للوزن عند الذين فى طباعهم أن يدركوا الأوزان والألحان . فالتذاذ النفس بالطبع بالمحاكاة والألحان والأوزان هو السبب فى وجود الصناعات الشعرية ، وبخاصة عند الفِطَر الفائقة فى ذلك . فاذا نشأت الأمة تولدتْ فيهم صناعة الشعر من حيث إن الأول يأتى منها أولاً بجزءٍ يسير ، ثم يأتى مَنْ بعده بجزءٍ آخر ، وهكذا إلى أن تكمل الصناعات الشعرية وتكمل أيضاً أصنافها بحسب استعداد صنف صنفٍ من الناس للالتذاذ أكثر بصنفٍ صنفٍ من أصناف الشعر — مثال ذلك أن النفوس التى هى فاضلة وشريفة بالطبع هى التى تنشىء أولاً صناعة المديح ، أعنى مديح الأفعال الجميلة ؛ والنفوس التى هى أخسّ من هذه هى التى تُنْشىء صناعة الهجاء ، أعنى هجاء الأفعال القبيحة ؛ وإن كان قد يضطر الذى مقصده الهجاء للشرار والشرور أن يمدح الأخيار والأفعال الفاضلة ليكون ظهور قُبْحِ الشرور أكثر ، أعنى إذا ذكرها ثم ذكر بازائها الأفعال القبيحة .

فهذا ما فى هذا الفصل من الأمور المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر . وسائر ما يذكر فيه فكله أو جُلّه مما يخص أشعارهم وعاداتهم فيها . وذلك أنه يذكر أصناف الصناعات الشعرية التى كانت تستعمل عندهم ، وكيف كان منشأ واحدةٍ واحدةٍ منها بالطبع ، وأى جزء هو المتقدم منها فى الكون على أى جزءٍ ، وبخاصةٍ فى صناعة المديح وصناعة الهجاء المشهورتين عندهم . ويذكر ، مع هذا ، أول من ابتدأ صناعةً صناعةً من تلك الصنائع الشعرية المعتادة عندهم ومَنْ زاد فيها ومن كمّلها بعد . وهو فى هذا الباب يثنى على أوميروش ثناءاً كثيراً ، ويعرّف أنه الذى أعطى مبادئ هذه الصنائع ، وأنه لم يكن لأحدٍ قبله فى صناعة المديح عملٌ له قدر يعتدّ به ، ولا فى صناعة الهجاء ، ولا فى غير ذلك من الصنائع المشهورة عندهم .

قال : والأنقص من الأشعار والأقصر هى المتقدمة بالزمان ، لأن الطباع أسهل وقوعاً عليها أولاً . والأقصر هى التى تكون من مقاطع أقل ، والأنقص هى التى تكون من نغمات أقل أيضاً .

قال : والدليل على أن هذه الأنواع أسبق إلى النفوس أن الناس عند المنازعات قد يرتجلون مصاريع من هذه فى مجادلتهم ، وذلك عند الحرج — يريد ، فيما أحسب ، مثل قول القائل : لا — لا — لا ، يمد بهـا صوته ، ومثل قوله : ليس — هذا — كذا ، مادًّا بها صوته . فان أمثال هذه المراجعات هى مصاريع موزونة ذات لحن . وأما التى هى أطول وأتم فانما ظهرت بأخـرة ، كالحال فى سائر الصنائع .

قال : وصناعة الهجاء ليس إنما يقصد بها المحاكاة بكل ما هو شر وقبيح فقط ، بل وبكل ما هو شر مستهزأ به ، أى مرذول قبيح غير مهتم[1] به .

قال : والدليل على أن الاستهزاء يجب أن يجمع هذه الثلاثة الأوصاف أنه يوجد فى وجه المستهزئ هذه الأحوالُ الثلاثة : أعنى قباحة الوجه ، وهيئة الاستصغار ، وقلة الاكتراث[2] بالمستهزأ به ، وذلك بخلاف وجه الغاضب ، أعنى أن فيه قبحاً واهتماماً . وتلك هى حالة نفس الغاضب على الشىء الذى يغضب عليه .

فصـــل

قال : وإيجاد صناعة المديح يكون تعلّمها فى الأعاريض الطويلة ، لا فى القصيرة . ولذلك رفض المتأخرون الأعاريض القصار التى كانت تستعمل فيها وفى غيرها من صنائع الشعر .

وأخصُّ الأوزان بها هو الوزن البسيط الغير مركب. ولكن ينبغى ألا يُبلَغ فيها من الطول إلى حد يستكره . والحد المفهم جوهر صناعة المديح هو أنها تشبيه[3] ومحاكاة للعمل الإرادى الفاضل الكامل الذى له قوة كلية فى الأمور الفاضلة ، لا قوة جزئية فى واحد واحدٍ من الأمور الفاضلة — محاكاة تنفعل لها النفوس انفعالاً معتدلاً بما يولّد فيها من الرحمة والخوف ، وذلك بما يخيّل فى الفاضلين من النقاء[4] والنظافة ، فان المحاكاة إنما هى للهيئات التى تلزم الفضائل ، لا للملكات إذ ليس يمكن فيها أن يتخيل . وهذه المحاكاة بالقول تكمل إذا قرن بها اللحن

(١) ل : مغتم .　　(٢) ل : الاكتراب .
(٣) ل : نسبة — وصوابه ما أثبتناه بدليل ما ورد فى ص ١٥٧ س ٨، س ٢٠ الخ .
(٤) كذا فى ل : النقى — ولعلها : التقى .

والوزن . وقد توجد من المنشدين أحوالٌ أُخَر خارجة عن الوزن واللحن تجعل القول أتمَّ محاكاةً ، وهى الإشارات والأخذ بالوجوه الذى قيل فى كتاب « الخطابة » .

فأول أجزاء صناعة المديح الشعرى فى العمل هو أن تُحْصى المعانى الشريفة التى بها يكون التخييل ، ثم تكسى تلك المعانى اللحنَ والوزن الملائمين للشىء المقول فيه .

وعمل اللحن فى الشعر هو أنه يُعِدُّ النفس لقبول خيال الشىء الذى يقصد تخييله . فكأنَّ اللحن هو الذى يفيد النفس الاستعداد الذى به تقبل التشبيه والمحاكاة للشىء المقصود تشبيهه . وإنما يفيد النفس هذه الهيئة فى نوعٍ نوعٍ من أنواع الشعر اللحن الملائم لذلك النوع من الشعر بنغماته وتأليفه . فانه ، كما أنّا نجد النغم الحادة تلائم نوعاً من القول غير الذى تلائمه النغمات الثقال ، كذلك ينبغى أن نعتقد فى تركيب الألحان وهيئات المحدِّثين والقُصّاص التى تكمِّل التخييل الموجود فى الأقاويل الشعرية أنفسها مِنْ قِبَل هذه الثلاثة ، أعنى التشبيه والوزن واللحن ، التى هى اسطقسات المحاكاة ، هى بالجملة هيئتان : إحداهما هيئة تدل على خلق وعادة ، كمن يتكلم كلام عاقل أو كلام غضوب ؛ والثانية هيئة تدل على اعتقاد . فانه ليس هيئة من يتكلم ، وهو متحقق بالشىء ، هيئة من يتكلم فيه وهو شاكٌّ . فالقاص والمحدث فى المديح ينبغى أن تكون هيئة قوله وشكله هيئة مُحِقٍّ لا شاكٍّ ، وهيئة جادٍّ لا هازل ، مثل قول القائل أى أناس يكونون فى غاياتهم واعتقاداتهم . والقصص والحديث الذى ينبغى أن يعبر عنه القاصُّ والمحدّث — وهو بهاتين الحالتين — هو الخرافة التى تكون بالتشبيه والمحاكاة . وأعنى بالخرافة : تركيب الأمور التى تُقْصَد محاكاتها إما بحسب ما هى عليه فى أنفسها ، أعنى فى الوجود ؛ وإما بحسب ما اعتيد فى الشعر من ذلك وإن كان كذباً . ولهذا قيل للأقاويل الشعرية خرافات . فالقُصّاص والمحدّثون بالجملة هم الذين لهم قدرة على محاكاة العادات والاعتقادات .

قال : وقد يجب أن تكون أجزاء صناعة المديح ستة : الأقاويل الخرافية ، والعادات ، والوزن ، والاعتقادات ، والنظر ، واللحن . — والدليل على ذلك

أن كل قول شعرى قد ينقسم إلى مُشَبَّه ومشبَّه به ؛ والذى به يُشبَّه ثلاثة : المحاكاة والوزن ، واللحن . والذى يشبَّه فى المدح ثلاثة أيضاً : العادات ، والاعتقادات ، والنظر ، أعنى الاستدلال لصواب الاعتقاد . فتكون أجزاء صناعة المديح ضرورةً : ستة . وإنما كانت العادات والاعتقادات أعظم أجزاء المديح لأن صناعة المديح ليست هى صناعة تحاكى الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاصُ ناسٍ محسوسون ، بل إنما تحاكيهم مِنْ قِبَل عاداتهم الجميلة وأفعالهم الحسنة. واعتقاداتهم السعيدة تشمل الأفعال والخلق ، ولذلك جعلت العادة أحد أجزاء الستة ، واستغنى بذكرها فى التقسيم عن ذكر الأفعال والخلق . وأما النظر فهو إبانة صواب الاعتقاد وكأنه كان عندهم ضرباً من الاحتجاج لصواب الاعتقاد الممدوح به . وهذا كله ليس يوجد فى أشعار العرب . وإنما يوجد فى الأقاويل الشرعية المديحية . وكانوا يحاكون هذه الثلاثة الأشياء ، أعنى العادات والاعتقادات والاستدلال ، بالثلاثة الأصناف من الأشياء التى بها يحاكَى ، أعنى : القول المخيِّل ، والوزن ، واللحن .

قال : وأجزاء القول الخرافى ، من جهة ما هو مُحاكٍ ، جزءان — وذلك أن كل محاكاة فاما أن نوطىء لمحاكاته بمحاكاة ضده ، ثم ننتقل منه إلى محاكاته وهو الذى كان يعرف عندهم بالإدارة . وإما أن نحاكى الشىء نفسه دون أن نعرض لمحاكاة ضده ، وهو الذى كان يسمونه بالاستدلال .

والذى يتنزّل من هذه الأجزاء منزلة المبدأ والأُسّ هو القول الخرافى المحاكى . — والجزء الثانى : العادات ، وهو الذى تستعمل أولاً فيه المحاكاة ، أعنى أنه الذى يحاكى . وإنما كانت الحكاية هى العمود والأسّ فى هذه الصناعة لأن الالتذاذ ليس يكون بذكر الشىء المقصود ذكره دون أن يحاكى ، بل إنما يكون الالتذاذ به والقبول له إذا حوكى . ولذلك لا يلتذ إنسان بالنظر إلى صور الأشياء الموجودة أنفسها ، ويلتذ بمحاكاتها وتصويرها[1] بالأصباغ والألوان . ولذلك استعمل الناس صناعة الزواقة والتصوير .

---

(١) ل : تصورها .

والجزء الثالث لصناعة المديح ، أعنى التالى للثانى ، هو : الاعتقاد . وهذا هو القدرة على محاكاة ما هو موجود كذا ، أو ليس بموجود كذا . وذلك مثل ما تتكلفه الخطابة من تبيين أن شيئاً موجود أو غير موجود . إلا أن الخطابة تتكلف ذلك بقول مُقْنِعٍ ، والشعر بقولٍ محاكٍ . وهذه المحاكاة هى أيضاً موجودة فى الأقاويل الشعرية .

قال : وقد كان الأقدمون من واضعى السياسات يقتصرون على تمكين الاعتقادات فى النفوس بالأقاويل الشعرية حتى شَعَر المتأخرون بالطرق الخطبية . — والفرق بين القول الشعرى الذى يحث على الاعتقاد ، والذى يحث على العادة ، أن الذى يحث على العادة يحث على عمل شىء أو على الهرب من شىء . والقول الذى يحث على الاعتقاد إنما يحث على أن شيئاً موجود أو غير موجود ، لا على شىء يطلب أو يهرب عنه .

والجزء الرابع لهذه الأجزاء ، أعنى التالى للثالث ، هو : الوزن . ومن تمامه أن يكون مناسباً للغرض . فربَّ وزن يناسب غرضاً ولا يناسب غرضاً آخر .

والجزء الخامس فى المرتبة هو : اللحن . وهو أعظم هذه الأجزاء تأثيراً وأفعلها فى النفوس .

والجزء السادس هو النظر ، أعنى الاحتجاج لصواب الاعتقاد أو صواب العمل ، لا بقولٍ إقناعى ، فان ذلك غير ملائم لهذه الصناعة ، بل بقولٍ محاكٍ . فان صناعة الشعر ليست مبنية على الاحتجاج والمناظرة ، وبخاصة صناعة المديح ، ولذلك ليس يستعمل المديح صناعة النفاق والأخذ بالوجوه كما تستعملها الخطابة .

قال : والصناعة العلمية التى تعرِّف من ماذا تعمل الأشعار وكيف تعمل ، أتم رئاسة من عمل الأشعار ، فان كل صناعة توقف ما تحتها من الصنائع على عملها هى أرْأَسُ مما تحتها .

فصـــــل

فإذ قد قيل ما هى صناعة المديح ، ومماذا تلتئم ، وكم أجزاؤها ، وما هى — فلنَقُلْ فى الأشياء التى بها يكون حسن الأمور التى يتقوم بها الشعر . فان القول فى هذه الأشياء ضرورى فى صناعة المديح وفى غيرها ، وهو لها بمنزلة المبدأ .

وذلك أن الأمور التى تتقوم منها الصنائع صنفان : أمور ضرورية ، وأمور تكون بها أتم وأفضل .

فنقول : إنه يجب أن تكون صناعة المديح مستوفية لغايات فعلها ، أعنى أن تبلغ من التشبيه والمحاكاة الغاية التى فى طباعها أن تبلغه . وذلك يكون بأشياء : أحدها أن يكون للقصيدة عِظَمٌ ما محدود تكون به كُلاً وكاملة. والكل والكامل هو ما كان له مبدأ ووسط وآخر . والمبدأ « قبل » ، وليس يجب أن يكون « مع » الأشياء التى هو لها مبدأ . والآخر هو « مع » الأشياء التى هو لها آخر وليس هو « قبل » . والوسط هو « قبل » و « مع » ، فهو أفضل من الطرفين إذ كان الوسط فى المكان قبل وبعد ، فان الشجعان هم الذين مكانهم فى الحرب ما بين مكان الجبناء ومكان المتهورين ، وهو المكان الوسط . وكذلك الحد الفاصل فى التركيب هو الوسط ، وهو الذى يتركب من الأطراف ولا تتركب الأطراف منه . وليس يجب أن يكون المتوسط وسطاً ، أى خياراً فى التركيب والترتيب فقط بل وفى المقدار . وإذا كان ذلك كذلك ، فقد يجب أن يكون للقصيدة أول ووسط وآخر ، وأن يكون كل واحد من هذه الأجزاء وسطاً فى المقدار ، وكذلك يجب فى الجملة المركبة منها أن تكون بقدر محدود ، لا أن تكون بأى عِظَمٍ اتفق. وذلك أن الجودة فى المركب تكون من قبل شيئين : أحدهما الترتيب ، والثانى المقدار ؛ ولهذا لا يقال فى الحيوان الصغير الجثة بالإضافة إلى أشخاص نوعه إنه جيد . والحال فى المخاطبة الشعرية فى ذلك كالحال فى التعليم البرهانى ، أعنى أن التعليم إن كان قصير المدة لم يكن الفهم جيداً ، ولا إن كان أطول مما ينبغى لأنه يلحق المتعلم فى ذلك النسيان . والحال فى ذلك كالحال فى النظر إلى المحسوس ، أعنى أن النظر إلى المحسوس إنما يكون جيداً إذا كان بين الناظر وبينه بُعْدٌ متوسط ، لا إذا كان بعيداً منه جداً ولا إذا كان قريباً منه جداً ، والذى يعرض فى التعليم بعينه يعرض فى الأقاويل الشعرية ، أعنى أنه إن كانت القصيدة قصيرة لم تستوف أجزاء المديح ؛ وإن كانت طويلة لم يمكن أن تحفظ فى ذكر السامعين أجزاؤها ، فيعرض لهم إذا سمعوا الأجزاء الأخيرة أن يكونوا قد نسوا الأولى . وأما الأقاويل الخطبية التى تستعمل فى المناظرة فليس لها قدر محدود بالطبع ، ولذلك احتاج

الناس أن يقدروا زمان المناظرة بين الخصوم إما بآلة الماء على ما جرت به العادة عند اليونانيين إذ كانوا إنما يعتمدون الضمائر فقط ، وإما بتأجيل الأيام كالحال عندنا ، إذ كان المعتمد فى الخصومات عندنا إنما هى الأشياء المقنعة التى من خارج . ولذلك لو كانت صناعة المديح بالمناظرة لكان يحتاج فيها إلى تقدير زمان المناظرة بساعات الماء أو غيرها . لكن لما لم يكن الأمر كذلك ، وجب أن يكون لصناعة الشعر حدٌّ طبيعى كالحال فى الأقدار الطبيعية للأمور الموجودة . وذلك أنه كما أن جميع المتكونات إذا لم يَعُقْها فى حال الكون سوء البخت صارت إلى عِظَمٍ محدود بالطبع . كذلك يجب أن تكون الحال فى الأقاويل الشعرية ، وبخاصة فى صنفى المحاكاة ، أعنى التى ينتقل فيها من الضد إلى الضد ، أو يُحاكَى فيها الشىء نفسه من غير أن ينتقل إلى ضده .

قال : ومما يحسن به قوام الشعر ألا يطول فيه بذكر الأشياء الكثيرة التى تعرض للشىء الواحد المقصود بالشعر . فان الشىء الواحد تعرض له أشياء كثيرة . وكذلك يوجد للشىء الواحد المشار إليه أفعال كثيرة .

قال : ويشبه أن يكون جميع الشعراء لا يتحفظون بهذا ، بل ينتقلون من شىء إلى شىء ولا يلزمون غرضاً واحداً بعينه ، ما عدا أوميرش .

وأنت تجد هذا كثيراً ما يعرض فى أشعار العرب والمحدثين وبخاصة عند المدح ، أعنى أنه إذا عَنَّ لهم شىء مامن أسباب الممدوح — مثل سيف أو قوس — اشتغلوا بمحاكاته وأضربوا عن ذكر الممدوح .

وبالجملة ، فيجب أن تكون الصناعة تشبه بالطبيعة ، أعنى أن تكون إنما تفعل جميع ما تفعله من أجل غرض واحد وغاية واحدة . وإذا كان ذلك كذلك ، فواجبٌ أن يكون التشبيه والمحاكاة لواحد ومقصوداً به غرضٌ واحدٌ ، وأن يكون لأجزائه عِظَمٌ محدود وأن يكون فيها مبدأ ووسط وآخر ، وأن يكون الوسط أفضلها . فان الموجودات التى وجودها فى الترتيب وحسن النظام ، إذا عدمت ترتيبها لم يوجد لها الفعل الخاص بها .

قال : وظاهر أيضاً مما قيل من مقصد الأقاويل الشعرية أن المحاكاة التى تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر ، وهى التى تسمى أمثالا

وقصصاً ، مثل ما فى كتاب «كليلة ودمنه» . لكن الشاعر إنما يتكلم فى الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود ، لأن هذه هى التى يقصد الهرب عنها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها ، على ما قيل فى فصول المحاكاة . وأما الذين يعملون الأمثال والقصص فان عملهم غير عمل الشعراء — وإن كانوا قد يعملون تلك الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون . وذلك أن كليهما ، وإن كانا يشتركان فى الوزن ، فأحدهما يتم له العمل الذى قصده بالخرافة ، وإن لم تكن موزونة ، وهو التعقل الذى يستفاد من الأحاديث المخترعة . والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن . فالفاعل للأمثال المخترعة والقصص إنما يخترع أشخاصاً ليس لها وجود أصلاً ويضع لها أسماء . وأما الشاعر فانما يضع أسماء لأشياء موجودة . وربما تكلموا [1] فى الكليات ، ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب إلى الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال . — وهذا الذى قاله هو بحسب عادتهم فى الشعر الذى يشبه أن يكون هو الأمر الطبيعى للأمم الطبيعية .

قال : وأكثر ما يجب أن يعتمد فى صناعة المديح أن تكون الأشياء المحاكيات أموراً موجودة ، لا أموراً لها أسماء مخترعة ، فان المديح إنما يتوجه نحو التحريك إلى الأفعال الإرادية . فاذا كانت الأفعال ممكنة، كان الإقناع فيها أكثر وقوعاً ، أعنى التصديق الشعرى الذى يحرك النفس إلى الطلب أو الهرب .

وأما الأشياء الغير موجودة فليس توضع وتخترع لها أسماء فى صناعة المديح إلا أقل ذلك ، مثل وضعهم الجود شخصاً ، ثم يضعون أفعالا له ويحاكونها ويطنبون فى مدحه . وهذا النحو من التخييل ، وإن كان قد ينتفع به منفعة غير يسيرة لمناسبة أفعال ذلك الشىء المخترع وانفعالاته للأمور الموجودة ، فليس ينبغى أن يعتمد فى صناعة المديح . فان هذا النحو من التخييل ليس مما يوافق جميع الطباع ، بل قد يُضْحك منه ويزدريه كثير من الناس . ومن جيد ما فى هذا الباب للعرب ، وإن لم يكن على طريق الحث على الفضيلة ، قول الأعشى [2]

(١) الضمير يعود إلى الشعراء .

(٢) راجع ديوان الأعشى (نشرة جاير Geyer فى فينا سنة ١٩٢٧) ص ١٤٩ بيت رقم ٥١ ، وقد ورد هكذا البيت الأول :

لعمرى لقد لاحت عيون كثيرة ∴ إلى ضوء نار فى يفاع تحرق

واليفاع : المرتفع من الأرض .

لعمرى لَقَدْ لاحتْ عيونٌ نواظرٌ   إلى ضوء نار باليفاع تُحرّق
تُشَبُّ لمقرورَيْنِ يصطليانها   و بات على النار النّدَى والمحلّق
رضيعى لبانٍ ثَدْىَ أُمٍّ تحالفا   بأسحمَ داجٍ عَوْضُ لا نتفرق

وإذا كان هذا هكذا ، فظاهر أن الشاعر إنما يكون شاعراً بعمل الخرافات والأوزان بقدر ما يكون قادراً على عمل التشبيه والمحاكاة . وهو إنما يعمل التشبيه للأمور الإرادية الموجودة ، وليس من شرطه أن يحاكى الأمور التى هى موجودة فقط ، بل وقد يحاكى الأمور التى يظن بها أنها ممكنة الوجود ، وهو فى ذلك شاعر ليس بدون ما هو فى محاكاة الأمور الموجودة ، من قبل أنه ليس مانع يمنع أن توجد تلك الأشياء على مثل حال الأشياء التى هى الآن موجودة . فليس يحتاج فى التخيل الشعرى إلى مثل هذه الخرافات المخترعة ، ولا أيضاً يحتاج الشاعر المفلق أن تتم محاكاته بالأمور التى من خارج ، وهو الذى يدعى نفاقاً وأخذاً بالوجوه . فان ذلك إنما يستعمله المموهون من الشعراء ، أعنى الذين يراؤون أنهم شعراء وليسوا شعراء . وأما الشعراء بالحقيقة فليس يستعملونه إلا عندما يريدون أن يقابلوا به استعمال شعراء الزور له . وأما إذا قابلوا الشعراء المجيدين فليس يستعملونه أصلا . وقد يضطر المفلقون فى مواضع أن يستعينوا باستعمال الأشياء الخارجة عن عمود الشعر ، من قبل أن المحاكاة ليس تكون فى كل موضع للأشياء الكاملة التى تمكن محاكاتها على التمام ، بل لأشياء ناقصة تعسر محاكاتها بالقول ، فيستعان على محاكاتها بالأشياء التى من خارج ، وبخاصة إذا قصدوا محاكاة الاعتقادات ، لأن تخيلها يعسر ، إذ كانت ليست أفعالا ولا جواهر . وقد تمزج هذه الأشياء التى من خارج بالمحاكيات الشعرية أحياناً كأنها وقعت بالاتفاق من غير قصد ، فيكون لها فعل معجب ، إذ كانت الأشياء التى من شأنها أن تقع بالاتفاق معجبة .

قال : وكثير من الأقاويل الشعرية تكون جودتها فى المحاكاة البسيطة الغير متفننة . وكثير منها إنما تكون جودتها فى نفس التشبيه والمحاكاة . وذلك أن الحال فى التشبيه كالحال فى الأعمال . فكما أن من الأعمال ما ينال بفعل واحد بسيط ، ومنها ما ينال بفعل مركب ، كذلك الأمر فى المحاكاة . والمحاكاة البسيطة هى

التى يستعمل فيها أحد نوعى التخييل ، أعنى النوع الذى يسمى « الإدارة » ، أو النوع الذى يسمى « الاستدلال » . وأما المحاكاة المركبة فهى التى يستعمل فيها الصنفان جميعاً : وذلك إما بأن يبتدأ بالإدارة ، ثم ينتقل منه إلى الاستدلال ، أو يبتدأ بالاستدلال ثم ينتقل منه إلى الإدارة . والاعتماد هو أن يبدأ بالإدارة إلى الاستدلال ، أو يبدأ بالاستدلال ثم ينتقل إلى الإدارة .

قال : وأعنى بـ « الإدارة » محاكاة ضد المقصود مدحه ، أولاً : بما ينفر النفس عنه ، ثم ينتقل منه إلى محاكاة الممدوح نفسه . مثل أنه إذا أراد أن يحاكى السعادة وأهلها ابتدأ أولاً بمحاكاة الشقاوة وأهلها ، ثم انتقل إلى محاكاة أهل السعادة ، وذلك بضد ما حاكى به أهل الشقاوة . وأما « الاستدلال » فهو محاكاة الشيء فقط .

قال : وأحسن الاستدلال ما خلط بالإدارة .

قال : وقد يستعمل الاستدلال والإدارة فى الأشياء الغير متنفسة وفى المتنفسة ، لا من جهة ما يقصد به عمل أو ترك ، بل من جهة التخييل فقط ، أعنى المطابقة .

وهذا النوع من الاستدلال الذى ذكره هو الغالب على أشعار العرب ، أعنى الاستدلال والإدارة فى غير المتنفسة ، وهو مثل قول أبى الطيب :

كَمْ زَوْرةٍ لكَ فى الأعرابِ خافيـةٍ — أدهى ـ وقد رقدوا ـ مِنْ زَوْرة الذِّيب

أزورهم ، وسـواد الليل يشفعُ لى ، — وأنثنى ، وبياض الصبح يُغْرِى بى[1]

فان البيت الأول هو استدلال ، والثانى إدارة . ولما جمع هذان البيتان صنفى المحاكاة ، كانا فى غاية من الحسن .

قال : والاستدلال الإنسانى والإدارة إنما يستعملان فى الطلب والهرب . وهذا النوع من الاستدلال هو الذى يثير فى النفس الرحمة تارة ، والخوف تارة . وهذا هو الذى نحتاج إليه فى صناعة مديح الأفعال الإنسانية الجميلة وهجو القبيحة .

(١) راجعها فى «ديوان أبى الطيب المتنبى بشرح أبى البقاء العكبرى» ، جـ ١ ص ١٦١ س ٣ - س ٤ ، نشرة السقا والابيارى وشلبى ، القاهرة سنة ١٩٣٦ م .

قال : فهذان الجزآن اللذان أخبرنا عنهما هما جزءا صناعة المديح . وها هنا جزء ثالث ، وهو الجزء الذى يولد الانفعالات النفسانية ، أعنى انفعالات الخوف والرحمة والحزن ، وهو يكون بذكر المصائب والرزايا النازلة بالناس — فان هذه الأشياء هى التى تبعث الرحمة والخوف ، وهو جزء عظيم من أجزاء الحث على الأفعال التى هى مقصودة المديح عندهم .

فصـــل

قال : فأما أجزاء صناعة المديح من باب الكيفية ، فقد تكلمنا فيها. وأما أجزاؤها من جهة الكمية ، فينبغى أن نتكلم فيها .

وهو يذكر فى هذا المعنى أجزاء خاصة بأشعارهم . والذى يوجد منها فى أشعار العرب فهى ثلاثة : الجزء الذى يجرى عندهم مجرى الصدر فى الخطبة ، وهو الذى فيه يذكرون الديار والآثار ويتغزلون فيه . والجزء الثانى : المدح . والجزء الثالث : الذى يجرى مجرى الخاتمة فى الخطبة . وهذا الجزء ، أكثر ما هو عندهم ، إما : دعاء للممدوح ، وإما فى تقريض[1] الشعر الذى قاله. والجزء الأول أشهر من هذا الآخر ، ولذلك يسمون الانتقال من الجزء الأول إلى الثانى استطراداً . وربما أتوا بالمدائح دون صدور ، مثل قول أبى تمام :

... ... لهان علينا أن نقول وتفعــلا[2]

ومثل قول أبى الطيب :

لكلِّ امرىءٍ مِنْ دهره ما تعودا[3] ... ...

ولما فرغ من تعديد أجزاء الشعر عندهم ، قال :

---

(١) كذا فى المطبوع ولعله خطأ إملائى من ناسخ ينطق الضاد وظاء وصوابه : تقريظ .

(٢) راجعه فى ديوانه ص ١٢٦ (المطبعة الوهبية سنة ١٢٩٢ ﻫ) وتمامه :
لهان علينا أن نقول وتفعــلا ∴ ونذكر بعض الفضل منك تفضلا

(٣) راجعه فى « ديوان أبى الطيب المتنبى بشرح أبى البقاء العكبرى » ج ١ ص ٢٨١ س ٢ . وتمامه :
لكل امرىء من دهـره ما تعودا ∴ وعادات سيف الدولة الطعن فى العدا
النشرة المذكورة ، القاهرة سنة ١٩٣٦ .

فأما أجزاء صناعة المديح التى من جهة الكيفية والتى من جهة الكمية فقد أخبرنا بها . فأما من أى المواضع يمكن عمل صناعة المديح ، فنحن مخبرون عنها بعدُ ومضيفون ذلك إلى ما تقدم .

قال : وينبغى — كما قيل — ألا يكون تركيب المدائح من محاكاة بسيطة ، بل مخلوطة من أنواع الاسندلالات وأنواع الإدارة ومن المحاكاة التى توجب الانفعالات المخيفة المحركة المرققة[1] للنفوس . وذلك أنه يجب أن تكون المدائح التى يقصد بها الحث على الفضائل مركبة من محاكاة الفضائل ومن محاكاة أشياء مخوفة محزنة يتفجع لها ، وهى الشقاوة التى تلحق مَنْ عدِم الفضائل لا باستئهال[2] . وذلك أن بهذه الأشياء يشتد تحرك النفس لقبول الفضائل . فان انتقال الشاعر من محاكاة فضيلة إلى محاكاة لا فضيلة ، أو من محاكاة فاضل إلى محاكاة لا فاضل ، ليس فيه شىء مما يحثُّ الإنسان ويزعجه[3] إلى فعل الفضائل ، إذ كان ليس يوجب محبة لها زائدة ولا خوفاً .

والأقاويل المديحية يجب أن يوجد فيها هذان الأمران ، وذلك يكون إذا انتقل من محاكاة الفضائل إلى محاكاة الشقاوة ورداءة البخت النازلة بالأفاضل أو انتقل من هذه إلى محاكاة أهل الفضائل ؛ فان هذه المحاكاة ترق النفس وتزعجها[4] إلى قبول الفضائل . وأنت تجد أكثر المحاكاة الواقعة فى الأقاويل الشرعية على هذا النحو الذى ذكر ، إذ كانت تلك هى أقاويل مديحية تدل على العمل ، مثل ما ورد من حديث يوسف — صلى الله عليه — وإخوته ، وغير ذلك من الأقاصيص التى تسمى مواعظ .

قال : وإنما تحدث الرحمة والرقة بذكر حدوث الشقاوة بمن لا يستحق وعلى غير الواجب . والخوف إنما يحدث عند ذكر هذه من قِبَل تخيل وقوع الضار بمن هو دونهم ، أعنى بنفس السامع ، إذ كان أحرى بذلك . والحزن والرحمة إنما تحدث عند هذه من قِبَل وقوعها بمن لا يستحق . وإذا كان ذكر الفضائل

(١) فى المطبوع : المرفقة — راجع س ١٥ فى هذه الصفحة .
(٢) استأهل : استوجب . والاستئهال : الاستيجاب .
(٣) فى المطبوع : يذعجه . — لعله : يدفعه ؟
(٤) فى المطبوع : تدعجها . — لعله : تدفعها .

مفردة لا يوقع فى النفس خوفاً من فواتها ولا رحمة ومحبة ، فواجب على من يريد أن يحث على الفضائل أن يجعل جزءاً من محاكاته — للأشياء التى تبعث الحزن والخوف والرحمة .

قال : ولذلك المدائحُ الحسانُ الموجودة لصناعة الشعر هى المدائح التى يوجد فيها هذا التركيب ، أعنى ذكر الفضائل والأشياء المحزنة المخوفة المرققة[1] .

قال : ولذلك يخطئُ الذين يلومون من يجعل أحد أجزاء شعره هذه الخرافات . ومن الدليل على أن ذلك نافع فى المديح أن صناعة المديح الجهادية قد تدخل فيها المُغضِبات . والغضب هو حزن مع حب شديد للانتقام .

وإذ كان ذلك كذلك فذكر الرزايا والمصائب النازلة بأهل الفضل يوجب حباً زائداً لهم وخوفاً من فوات الفضائل . فأما محاكاة النقائص فى المدائح فقد يُدْخِلها قوم فيها ، لأن فيها ضرباً من الإدارة ، لكن مناسبة ذم النقائص لصناعة الهجاء أكثر منها لصناعة المديح . ولذلك لا ينبغى أن يكون تخييلها فى المدائح على القصد الأول ، بل من قِبَل الإدارة . وإذا كان الشعر المديحى تذكر فيه النقائص ، فلا بد أن يكون فيه ذكر الأعداء المبغضين .

والمدائح إنما تنبنى على ذكر أفعال الأولياء والأصدقاء . وأما عدو العدو أو صديق الصديق فليس يذكر : لا فى المدح ولا فى الذم ، إذ كان لا صديقاً ولا عدواً .

قال : وينبغى أن تكون الخرافة المخيفة المحزنة مخرجها مخرج ما يقع تحت البصر —

— يريد : من وقوع التصديق بها ، لأنه إذا كانت الخرافة مشكوكاً فيها أو أخرجت مخرجَ مشكوكٍ فيها ، لم تفعل الفعل المقصود بها . وذلك أن ما لا يصدقه المرء فهو لا يفزع منه ولا يشفق له . وهذا الذى ذكر هو السبب فى أن كثيراً من الذين لا يصدقون بالقصص الشرعى يصيرون أراذل ، لأن الناس إنما يتحركون بالطبع لأحد قولين : إما قول برهانى ، وإما قول ليس < ب > برهانى[2] . وهذا الصنف الخسيس من الناس قد عدم التحرك عن هذين القولين .

---

(١) فى المطبوع : المرققة .

(٢) فى المطبوع : ليس برهانى .

قال : ومن الشعراء من يدخل فى المدائح محاكاة أشياء يقصد بها التعجب فقط من غير أن تكون مخيفة ولا محزنة . — وأنت تجد مثل هذه الأشياء كابها كثيراً فى المكتوبات الشرعية ، إذ كانت مدائح الفضائل ليس توجد فى أشعار العرب ، وإنما توجد فى زماننا هذا فى السنن المكتوبة .

قال : وهذا الفعل ليس فيه مشاركة لصناعة المديح بوجه من الوجوه . وذلك أنه ليس يقصد من صناعة الشعر أى لذة اتفقت ، لكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل ، وهى اللذة المناسبة لصناعة المديح .

قال : وهو معلوم : ما هى الأشياء التى تفعل اللذات بمحاكاتها من غير أن يلحق عن ذلك حزن ولا خوف . وأما الأشياء التى تلحق مع الالتذاذ بمحاكاتها الرحمة والخوف ، فانما يقدر الإنسان على ذلك إذا التمس أى الأشياء هى الصعبة من النوائب التى تنوب ، وأى الأشياء هى اليسيرة الهيئة التى ليس يلحق عنها كبير حزن ولا خوف . وأمثال هذه الأشياء هى ما ينزل بالأصدقاء بعضهم من بعض من قبل الإرادة من الرزايا والمصائب ، لا ما ينزل بالأعداء بعضهم من بعض . فان الإنسان ليس يحزن ولا يشفق لما ينزل من السوء بالعدو من عدوه ، كما يحزن ويخاف من السوء النازل بالصديق من صديقه . وإن كان قد يلحق عن ذلك ألم ، فليس يلحق مثل الألم الذى يلحق من السوء الذى ينزل من المحبين بعضهم ببعض ، مثل قتل الإخوة بعضهم بعضاً أو قتل الآباء الأبناء أو الأبناء الآباء .

ولهذا الذى ذكره كان قصص ابراهيم — عليه السلام — فيما أمر به فى ابنه فى غاية الأقاويل الموجبة للحزن والخوف .

قال : والمدح إنما ينبغى أن يكون بالأفعال الفاضلة التى تصدر عن إرادة وعلم . ومنها ما يفعل عن علم لا عن إرادة ، أو عن إرادة ولا علم . وكذلك الأفعال منها ما يكون لمن يعرف ولمن لا يعرف . فالفعل إذا صدر من غير معرفة ولا إرادة ، فليس يدخل فى باب المديح . وكذلك إذا كان صادراً من غير معروف[1] لأنه يكون حينئذ فى الأكذوبات أدْخَلَ منه فى الشعر ولا يجب أن يحاكى .

---

(1) أى عن راو معروف ثقة .

وأما الأفعال التى لا يُشك أنها صدرت عن إرادة ومعرفة وعن معروفين ، فما أحسن الاستدلال الذى يكون فى هذه الأفعال !

قال : فأما فى حسن قوام الأمور التى تركب منها الأشعار ، وكيف ينبغى أن يكون تركيبها ، فقد قلنا فى ذلك قولا كافياً . فأما أى العادات هى العادات التى ينبغى أن تُحاكَى فى المدح ، فقد يجب أن نقول فيها فنقول : إن العادات التى تُحاكَى عند المدح الجيد ، أعنى الذى يحسن موقعها من السامعين، أربعة : إحداها العادات التى هى خيرة وفاضلة فى ذلك الممدوح . فان الذى يؤثر فى النفس هو محاكاة الأشياء الحق الموجودة فى ذلك الممدوح . وكل جنس ففيه خيرٌ ما ، وإن كان فيه أشياء ليست خيراً .

والثانية أن تكون العادات من التى تليق بالممدوح وتصلح له . وذلك أن العادات التى تليق بالمرأة ليست تليق بالرجل ؛

والثالثة أن تكون من العادات الموجودة فيه على أتم ما يمكن أن توجد فيه من الشَّبَه والموافقة ؛

والرابعة أن تكون معتدلة متوسطة بين الأطراف . وإنما كان ذلك كذلك لأن العوائد الرَّذلة ليس مما يمدح بها ، وكذلك العوائد التى لا تليق بالممدوح وإن كانت جياداً ، وكذلك العوائد اللائقة إذا لم توجد على أتم ما يمكن فيها من المشابهة ، أو لم توجد مستوفاة ، والعوائد التى هى خير وتدل على الخلق الخير الفاضل : منها ما هى كذلك فى الحقيقة ، ومنها ما هى كذلك فى المشهور ، ومنها ما هى شبيهة بهذين . والعوائد الجياد : إما حقيقية ، وإما شبيهة بالحقيقية ؛ وإما مشهورة أو شبيهة بالمشهورة . وكل هذه تدخل فى المدح .

قال : ويجب أن تكون خواتم الأشعار والقصائد تدل باجمال على ما تقدم ذكره من العوائد التى وقع المدح بها ، كالحال فى خواتم الخطب ، وأن يكون الشاعر لا يورد فى شعره من المحاكاة الخارجة عن القول إلا بقدر ما يحتمله المخاطبون من ذلك حتى لا يُنْسَب فى ذلك إلى الغلوِّ والخروج عن طريقة الشعر ولا إلى التقصير .

قال : والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي فى غاية الفضيلة . فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه فى الوجود ، حتى إنهم قد يصورون الغِضاب والكسالى ، مع أنها صفات نفسانية ، كذلك يجب أن يكون الشاعر فى محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس . وذكر مثالَ ذلك فى شعر لأوميروش قاله فى صفة قضية عرضت لرجل .

ومن هذا النحو من التخييل – أعني الذى يحاكي حال النفس – قول أبي الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة(1) :

أتاكَ يكادُ الرأسُ يَجْحَدُ عُنْقَــــه ... وتنقدُّ تحت الذُّعْرِ منه المفاصــلُ

يقوِّم تقويم السِّماطين مشـــيه ... إليــك إذا ما عَوَّجَتْــه الأفاكل

قال : ويجب على الشاعر أن يلزم فى تخيلاته ومحاكياته الأشياء التي جرت العادة باستعمالها فى التشبيه ، وألا يتعدى فى ذلك طريقة الشعر .

قال : وأنواع الاستدلالات التي تجرى هذا المجرى ، أعني المحاكاة الجارية مجرى الجودة على الطريق الصناعي ، أنواع كثيرة : فمنها أن تكون المحاكاة لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة من شأنها أن توقع الشك لمن ينظر إليها وتوهم أنها هي لاشتراكها فى أحوال محسوسة – وذلك مثل تسميتهم لبعض صور الكواكب « سرطاناً » ولبعضها « مُمْسِك الحَرْبة » لأنها من جهة الشكل يمكن أن يتوهم متوهم أنها هي هي .

وجل تشبيهات العرب راجعة إلى هذا الموضع ، ولذلك كانت حروف التشبيه عندهم تقتضى الشك . وكلما كانت هذه المتوهمات أقرب إلى وقوع الشك كانت أتم تشبيهاً . وكلما كانت أبعد من وقوع الشك ، كانت أنقص

(1) راجع ديوانه ج ٣ ص ١١٣ (النشرة المذكورة) . ومعنى البيت الأول كما شرحه الواحدى والعكبرى : أى أن هذا الرسول أتاك وهو يكاد يتبرأ بعضه من بعض ، لاقدامه على الوصول إليك ، هيبة لك ، وتتقطع مفاصله بالارتعاد خوفاً منك .
وفى البيت الثاني : السماطان : الصفان ؛ الأفاكل : جمع أفكل ، وهي الرعدة التي تعرض عند الفزع . والمعنى كما شرحه العكبرى : يقول : إذا عوجت الرعدة مشيته ولم تستقر نفسه به قومته الصفوف الماثلة والجماعات القائمة .

تشبيهاً — وهذه هى المحاكاة البعيدة ، وينبغى أن تطرح ؛ وذلك مثل قول امرىء القيس فى الفرس :

... كأنها هِراوة مِنْــــوالِ[1]

ومثل قوله :

إذا أقبــــلَتْ قلتُ : دُبَّاءةٌ من الخُضْر مغموسـةٌ فى الغُـدُرْ
وإنْ أدبرتْ قلتُ : أُثفيّـةٌ مُلَمْلَمَةٌ ليس فيهـا أَثَرْ[2]

وإن كان هذا أقرب من الأول ، لأن فيه مقابلة ما .

ومنها أن تكون المحاكاة لأمور معنوية بأمور محسوسة إذا كان لتلك الأمور أفعال مناسبة لتلك المعانى حتى توهم أنها هى ، مثل قولهم فى المنة إنها : طوق العنق ، وفى الإحسان : قيد ، كما قال أبو الطيب[3] :

ومن وجد الإحسانَ قيداً تقيَّدا

وهذا كثير فى آشعار العرب ، ومنه قول امرئ القيس :

... قَيْـدِ الأوابدِ هَيْـكلِ[4]

---

(١) راجع «شرح ديوان امرىء القيس» للسندوبى ص ١٤٥ س ٢ (طبع القاهرة سنة ١٩٣٩) وتمامه :

بعجلزة قد أترز الجرى لحمهـا ∴ كميت كأنهـا هـراوة منوال

العجلزة : فرس شديدة قوية الأسر. أترز : أيبس وضمر . كميت : لونها بين الأسود والأحمر . هراوة : عصا . منوال : خشبة يشد عليها الثوب وقت النسيج ؛ وبمعنى : النساج كما فى «اللسان» . وعصا منوال : أى النساج .

(٢) البيتان لامرىء القيس ، راجع «شرح ديوان امرىء القيس» للسندوبى ص ٨٢ س ٤ — س ٥ . — دباءة : منطوية ملساء كأنها الجرادة . مغموسة فى الغدر : مغمورة فى الماء . والأثفية : الصخرة المستديرة . ململمة : متداخلة مدورة صلبة . والدباءة فى الأصل : القرعة .

(٣) فى ديوان المتنبى ج ١ ص ٢٩٢ (النشرة المذكورة) ، وتمامه :

وقيـدت نفسى فى ذراك محبة ∴ ومن وجد الاحسان قيداً تقيدا

والخطاب لسيف الدولة والمعنى : أقمت عندك حباً لك ؛ ودعا إلى هذه الاقامة أن إحسان سيف الدولة إليه قيده فلم يقدر على مفارقته .

(٤) راجع شرح «ديوان امرىء القيس» للسندوبى ص ١٣٣ ، وتمامه :

وقد أغتدى والطير فى وكناتها ∴ بمنجرد قيـد الأوابد هيـكل

أغتدى : أخرج بفرسى وقت غدوة النهار . وكناتها : أوكارها . المنجرد : الفرس القصير الشعر . الأوابد : الوحوش . قيدها : إمساكها . الهيكل : الطويل المتين .

وما كان من هذه أيضاً غير مناسب ولا شبيه فينبغي أن يطرح . وهذا كثيراً ما يوجد فى أشعار المحدثين ، وبخاصة فى شعر أبى تمام ، مثل قوله :

لا تَسْقِنِى ماءَ المَلام ...

فان الماء غير مناسب للملام . وأسخف من هذا قوله :

كُثَبَ[1] الموت رائباً وحليبا

وكما أن البعيد الوجود ها هنا مطرح ، كذلك ينبغى أن يكون التشبيه بالخسيس الوجود مطرحاً أيضاً ، وأن يكون التشبيه بالأشياء الفاضلة . فمثال تشبيه الشريف بالخسيس قول الراجز :

والشمس مائلة ولمّا تفعــل فكأنّها فى الأفق عَيْنُ الاحْول[2]

وكما قال بعض الشعراء يمدح سيف الدولة :

وقد عَلِمَ الرومُ الشقيُّون أنهم ستلقاهم يوماً وتلقى الدمُسْتُقا
وكانوا كفارٍ وَشْوشوا خَلْفَ حائط وكُنْتَ كسِنَّورٍ عليهم تسلّقا[3]

قال : وهناك نوع آخر من الشعر ، وهى الأشعار التى هى فى باب التصديق والإقناع أدْخَلُ منها فى باب التخييل[4] ، وهى أقرب إلى المثالات الخطبية منها إلى المحاكاة الشعرية .

وهذا الجنس الذى ذكره من الشعر هو كثير فى شعر أبى الطيب ، مثل قوله :

ليس التكحُّل فى العينين كالكَحَل[5]

---

(١) هذا البيت لأبى تمام ، راجع ديوانه ص ١٦ س ٣ ، وتمامه :
يوم فتح سقى أسود الضواحى ∴ كثب الموت رائباً وحليبا
الكثبة من الماء واللبن : هى القليل مثل الجرعة تبقى فى الاناء .

(٢) فى المطبوع : الاحوال — وهو خطأ واضح . — والبيت من قصيدة لأبى النجم ، راجع الجمحى ١٤٩ ، «الشعراء» ٣٨١ ، الموشح ٢١٣ ، معجم المرزبانى ٣١٠ ، الأغانى (السادس) ٧٣/٩ ، الخزانة ٤٠٦/١ ، معاهد التنصيص ٨/١ ، راجع « الطرائف الأدبية » (القاهرة سنة ١٩٣٧) ص ٦٩ ، برواية مختلفة للبيت .

(٣) فى المطبوع : تسلقاً (بضم اللام المشددة) وهو تحريف .

(٤) فى المطبوع : لتخييل . — وقد ضبط أدخل هنا أيضاً : أدْخِل — وهو تحريف من الناشر .

(٥) راجع ديوانه ج ٣ ص ٨٧ ، وتمامه :
لأن حلمك حلم لا تكلفه ∴ ليس التكحُّل فى العينين كالكحل

وقوله :

فى طَلْعة الشمس ما يغنيك عن زحَل[1]

ومن أحسن ما فى هذا المعنى قول أبى فراس :

ونحن أناسٌ لا توسُّطَ عندنا ... لنا الصَّدْرُ دون العالمين أو القَبْرُ[2]

تهون علينا فى المعالى نفوسُنا ... ومَنْ خَطَبَ الحسناءَ لم يُغْلِه المَهْرُ

قال : والنوع الثالث من المحاكاة هى المحاكاة التى تقع بالتذكر . وذلك أن يورد الشاعر شيئاً يُتذكر به شىء آخر ، مثل أن يرى إنسان خط إنسان فيتذكره فيحزن عليه إن كان ميتاً ، أو يتشوق إليه إن كان حياً .

وهذا موجود فى أشعار العرب كثيراً مثل قول متمم بن نويره [3] :

وقالوا : أتبكى كلَّ قبرٍ رأيته ... لقبرٍ ثَوَى بين اللِّوَى والدَّكادك ؟

فقلتُ لهم : إن الأسى يبعث الأسى ... دعونى ! فهذا كله قبرُ مالك

ومنه قول قيس المجنون[4] :

وداعٍ دعا إذ نحن بالخَيْف مِنْ مِنًى ... فهيَّج أحزانَ الفؤاد وما يدرى

دعا باسم ليلَى غيرَها ، فكأنما ... أطار بليلَى طائراً كان فى صدرى

ومن هذا النوع قول الخنساء[5] :

يذكرنى طلُوعُ الشمسِ صَخْراً ... وأذْكره لكلِّ غروبِ شمسِ

---

(١) من القصيدة السابقة : ج ٣ ص ٨١ ، وتمامه :

خذ ما تراه ودع شيئاً سمعت به ... فى طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل

(٢) راجع ديوان أبى فراس الحمدانى ج ٢ ص ٢١٤ (نشرة المعهد الفرنسى بدمشق ، بيروت سنة ١٩٤٤) .

(٣) راجعها فى «الأمالى» لأبى على القالى ج ٢ ص ١ ، فقد وردت بهذه الرواية :

فقال : أتبكى كل قبر رأيته ... لقبر ثوى بين اللوى والدكادك

فقلت له : إن الشجا يبعث الشجا ... فدعنى ! فهذا كله قبر مالك

وراجعها أيضاً فى «الكامل» ج ١ ص ١٥٢ .

(٤) راجع ديوان المجنون قيس بن الملوح ص ٥ (طبع بولاق سنة ١٢٩٤ هـ) .

(٥) راجع « ديوان الخنساء » ص ١٥١ ، وقد رواه الراغب الأصفهانى فى «محاضرات الأدباء » ٣٣/١ ، و «زهر الآداب» ٢٤٣/٣ ، و «الأغانى» ٢٠/١٦ ، و«خزانة الأدب» للحموى (ص ٢٥٩) ، والنابلسى فى «نفحات الأزهار» (ص ٢٥٧) .

وقول الهذلى[1] :

أبالصبر أنى لا يزال يهيجنى ... مبيتٌ لنا فيما مضى ومقيلُ
وأنى[2] إذا ما الصبح آنستُ ضوءه ... يعاودنى جُنحٌ علىَّ ثقيلُ

وهذا النوع كثير فى أشعار العرب . ومن هذا الموضع تذكرها الأحبة بالديار والأطلال ، كما قال[3] :

قفا نبكِ مِنْ ذكرى حَبيبٍ ومنزلِ

ويقرب من هذا الموضع ما جرت به عادة العرب من تذكُّر الأحبةَ بالخيال وإقامته مقام المتخيَّل كما قال شاعرهم[4] :

وإنى لأستغشِى وما بِىَ نَعْسَةٌ ... لعلَّ خيالاً منك يَلْقىٰ خياليا
وأخرجُ من بين البيوت لعلّنى ... أحدِّث عنك النفسَ فى السرِّ خاليا

وتصرُّف العرب والمحدثين فى الخيال متفنن ، وأنحاء استعمالهم له كثير . ولذلك يشبه أن يكون من المواضع الشعرية الخاصة بالنسيب . وقد يدخل فى الرثاء كما قال البحترى[5] :

خلا ناظرِى مِنْ طَيْفه بعد شَخْصه ... فيا عجبا للدهر : فَقْدٌ على فَقْدِ !

قال : وأما النوع الرابع من المحاكاة فهو أن يذكر أن شخصاً ما شبيه بشخص من ذلك النوع بعينه .

---

(١) هو أبو خراش الهذلى ، واسمه خويلد بن مرة أحد بنى قرد بن عمرو . مات فى زمن عمر بن الخطاب ، والقصيدة فى رثاء أخيه عمرو بن مرة . — وقوله : آنست ضوءه يقول : كأنى قد قرب الصبح منى فى ظنى ؛ ويروى : يعاودنى قطع . راجع «ديوان الهذليين» القسم الثانى (دار الكتب المصرية) ص ١١٧ س ٢ — س ٣ .

(٢) أنى : ناقصة فى المطبوع .

(٣) مطلع معلقة امرىء القيس المشهورة، وتمامه :
تفانبك من ذكرى حبيب ومنزل ... بسقط اللوى بين الدخول وحومل
راجع «شرح ديوان امرىء القيس» للسندوبى .

(٤) تنسب لمجنون بنى عامر : راجع «الأمالى» لأبى على القالى ج ١ ص ٢١٥ — ص ٢١٦ (دار الكتب المصرية) ، و«الكامل» ج ١ ص ١٧٣ ؛ وفى «ديوان المجنون» ص ١١ (طبع طهران سنة ١٣٠٧ هـ) .

(٥) من قصيدة للبحترى قالها فى غلامه نسيم ، مطلعها :
دعا عبرتى تجرى على الجور والقصد ... أظن نسيما قارف الهجر من بعدى
ج ١ ص ١٧٩ (طبعة هندية سنة ١٩١١ م)

وهذا التشبيه لا يكون إلا فى الخَلْق أو الخُلُق ، مثل قول القائل : « جاء شبيه يوسف » ، و « لم يأت إلا فلان» . ومن هذا قول امرئ القيس[1] :

وتَعْرِفُ فيه مِنْ أبيه شمائلا

والتصريح بالشبيه خلاف التشبيه . فان التشبيه هو إيقاع شك ، والتصريح بالشبيه بين اثنين هو تحقيق لوجود الشبه ، وهو الغاية فى مطابقة التخييل ، أعنى إذا قيل : شبيه فلان .

قال : والنوع الخامس هو الذى يستعمله السوفسطائيون من الشعراء ، وهو الغلوُّ الكاذب.

وهذا كثير فى أشعار العرب والمحدثين ، مثل قول النابغة[2] :

تَقُدُّ السَّلُوقِىَّ المُضاعَفَ نَسْجُه وتُوقِد بالصُّفّاح نارَ الُحباحِب

وقول الآخر[3] :

فلولا الريحُ أُسْمِعَ مَنْ بحجرٍ صليلَ البَيْض تُقْرَع بالذكور

وهذا كله كذب . ومن هذا قول أبى الطيب :

عدوّك مَذْمومٌ بكلِّ لسانِ ولو كان مِنْ أعدائك القمران[4]

وقوله فى هذه القصيدة[5] :

لو الفَلَكُ الدَّوارُ أبغضتَ سَيْرَه لعوّقه شىءٌ عن الدَّوران

---

(١) راجع «شرح ديوان امرىء القيس» للسندوبى ص ٨٥ س ٧ ؛ وتمامه :
وتعرف فيه من أبيه شمائلا .. ومن خاله ومن يزيد ومن حُجُر

(٢) راجع «التوضيح والبيان عن شعرنابغة ذبيان» ص ٤٤ (مطبعة السعادة بالتزام محمد أدهم) . — السلوق : درع ينسب إلى سلوق، مدينة . والمضاعف نسجه : أى الذى نسج حلقتين حلقتين . والصفاح : حجارة عراض . والحباحب : دويبة صغيرة تنير بالليل .

(٣) من قصيدة للمهلهل بن ربيعة واسمه عدى بن ربيعة ، ويسمى المهلهل التغلبى أيضاً، راجعها فى الأمالى لأبى على القالى ج ٢ ص ١٣٣ (دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٦) مع بعض اختلاف الرواية — وحجر : قصبة اليمامة . والصليل : الصوت . والذكور : السيوف عملت من حديد غير أنيث .

(٤) راجعه فى ديوانه ج ٢ ص ٢٤٢ ، وهو مطلع قصيدة له يذكر فيها خروج شبيب ومخالفته كافوراً ؛ ويمدح كافوراً .

(٥) آخر القصيدة : ج ٤ ص ٢٤٧ .

ومن هذا الباب قول امرئ القيس[١]:

مِنَ القاصراتِ الطَّرْفِ لو دَبَّ مُحْوِلٌ مِنَ الذَّرِّ فَوْقَ الإِتبِ منها لأثَّرا

وهذا كثير موجود فى أشعار العرب ، وليس تجد فى « الكتاب العزيز » منه شيئاً ، إذ كان يتنزل من هذا الجنس من القول ، أعنى الشعر ، منزلة الكلام السوفسطائى من البرهان . ولكن قد يوجد للمطبوع من الشعراء منه شيء محمود مثل قول المتنبى[٢]:

وأنَّى اهتدى هـذا الرسولُ بأرضه وما سَكَنَتْ، مُذْ سِرْتَ فيها، القساطِلُ!

ومِنْ أىّ ماءٍ كانَ يَسْقِى جيادَه ولم تَصْفُ مِنْ مزجِ الدماءِ المناهلُ ؟!

وقوله[٣]:

لَبِسْنَ الوَشْىَ لا مُتَجَمِّلاتٍ ولـكن كى يَصُنَّ به الجمـالا

وَضفَّرنَ الغَدائرَ لا لُحسْنٍ ولـكن خِفن فى الشَّعْر الضَّلالا

وها هنا موضع سادس مشهور يستعمله العرب ، وهو إقامة الجمادات مقام الناطقين فى مخاطبتهم ومراجعتهم إذا كانت فيها أحوال تدل على النطق مثل قول الشاعر[٤]:

وأجْهَشْتُ للتُّوبان لمّا رأيتُه وَكَـبَّرَ للرحمن حين رآنى

فقلت له : أين الذين عَهِدْتُهُمْ حواليك فى أَمْن وخَفض زمان؟!

فقال : مضوا واستودعوني بلادَهم ومَنْ ذا الذى يبقى على الحَدَثان؟!

---

(١) «شرح ديوان امرىء القيس» للسندوبى ص ٧٤ س ١ (القاهرة سنة ١٩٣٩). والذر : النمل ، والمحول : الذى أتى عليه العام ، بريد الصغير . والاتب : القميص غير المخيط الجنبين .

(٢) «ديوان المتنبى» جـ ٣ ص ١١٢ — ص ١١٣ .

(٣) «ديوان المتنبى» جـ ٣ ص ٢٢٢ — ص ٢٢٣ .

(٤) الشاعر هو مجنون بنى عامر ، راجع ديوانه ص ٢٥ س ٦ من أسفل (بولاق سنة ١٢٩٤ هـ) . وص ٢١ س ٢ — س ٥ (طهران سنة ١٣٠٧ هـ) ، وفيها يرد : الثوبان (بالثاء المثلثة والنون فى الآخر) كما هنا ؛ وفى ياقوت (معجم البلدان تحت : توباذ) و«معجم ما استعجم » للبكرى : التوباد (بالدال المهملة فى البكرى ، والذال المعجمة فى ياقوت) ، جـ ١ ص ٣٢٤ (طبع مصر سنة ١٩٤٥) . وفى المصادر جميعاً اختلاف فى رواية الأبيات ، فراجعها . والتوباد : جبل فى أرض بنى عامر .

ومن هذا الباب مخاطبتهم الديار والأطلال ومحاورتها لهم كقول ذى الرمة :[1]

وَقَفْتُ على رَبْعٍ لمَيَّةَ ناقتى فما زلتُ أبكى عنده وأخاطِبُه
وأَسْقِيه حتى كاد مما أبثُّه تُكَلِّمنى أحجارُه وملاعِبُه

وقول عنترة[2] :

أعياكَ رَسْمُ الدارِ لم يَتَكَلَّمِ حتى تَكَلَّمَ كالأَصَمِّ الأعجم
يا دارَ عَبْلَةَ بالجواء تكلَّمي وعِمِى صباحاً دارَ عَبْلَةَ واسلمى

إلى غير ذلك مما يشبه هذا مما هو كثير فى أشعارهم .

وقد ذكر هذا الموضع فى كتاب « الخطابة » وذكر أن أوميرش كان يعتمده كثيراً .

قال : والاستدلال الفاضل والإدارة إنما تكون للأفعال الإرادية ، وأكثر ما يوجد هذا النوع من الاستدلال فى « الكتاب العزيز » ، أعنى فى مدح الأفعال الفاضلة وذم الأفعال الغير فاضلة . وهو قليل فى أشعار العرب . ومثال الإدارة فى المدح قوله تعالى : « ضرب الله ... كلمة طيبة ... » إلى قوله : «...مالها من قرار»[3]. ومثال الاستدلال قوله تعالى : « كَمَثَلِ حَبَّةٍ أنبتت سَبْعَ سنابل »[4]الآية . ولكون أشعار العرب خَلِيَّة من مدائح الأفعال الفاضلة وذم النقائص أنحى الكتاب العزيز عليهم واستثنى منهم من ضرب قولُه إلى هذا الجنس .

قال : وإجادة القصص الشعرى والبلوغ به إلى غاية التمام إنما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشىء أو القضية الواقعة التى يصفها مبلغاً يُرِى السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه ، ويكون مع هذا ضده غير ذاهب عليهم من ذلك الوصف . وهذا يوجد كثيراً فى شعر الفحول والمفْلِقين من الشعراء ، لكن إنما

---

(١) راجعها فى ديوانه ص ٣٨ (نشرة مكارتنى، كمبردج سنة ١٩١٩ م) ، وفيه روايات أخرى .

(٢) راجع «شرح ديوان عنترة بن شداد» ص ١٢٢ س ٢ ،س ٤ (القاهرة بغير تاريخ ، المطبعة التجارية) .

(٣) سورة «ابراهيم» : ٢٩ — ٣١ .

(٤) سورة «البقرة» : ٢٦٣ . — وفى المطبوع : سنابيل — وهو تحريف .

يوجد هذا النحو من التخييل للعرب إما فى أفعال غير عفيفة ، وإما فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط. فمثال ما ورد من ذلك فى الفجور قول امرئ القيس :(١)

سَمَوْتُ إليها بعدَ ما نام أهلُهـــا   سُمُوَّ حَبَـــابِ الماء حالاً على حال
فقالَتْ : سَبَاكَ اللهُ ! إنك فاضحى !   ألستَ ترى السُّمارَ والناسَ أحوالى !؟
فقلتُ : يمين الله ! أبرحُ قاعـــداً   ولو قطعوا رأسى لديك وأوصـــالى

ومثال ما ورد من ذلك مما القصد به مطابقة التشبيه فقط قول ذى الرمة يصف النار(٢) :

وسِقْطٍ كعَيْنِ الدِّيك عاوَرْتُ صُحْبتى   أباها وهيَّـــــأْنا لموقعها وَكْرا
فقلت له : ارفعها إليـــك وأَحْيِها   بِرَوْحك ، واقْتَتْهُ لها قِيتَـةً قَدْرا
وظاهِرْ لها من يابس الشَّخْت واستعن   عليها الصَّبا ، واجعل يديك لها سِترا

وقد يوجد ذلك فى أشعارهم فى وصف الأحوال الواقعة مثل الحروب وغير ذلك مما يتمدحون به . والمتنبى أفضل من يوجد له هذا الصنف من التخييل ، وذلك كثير فى أشعاره ؛ ولذلك يحكى عنه أنه كان لا يريد أن يصف الوقائع التى لم يشهدها مع سيف الدولة . وإجادة هذا النوع من التشبيه يتأتى بأن يحصل للإنسان أولاً جميع المعانى التى فى الشىء الذى يقصد وصفه ، ثم يركب على تلك المعانى الأجزاء الثلاثة من أجزاء الشعر ، أعنى التخييل والوزن واللحن .

قال : وتعديد مواضع الاستدلالات مما يطول . — وإنما أشار بذلك إلى كثرتها واختلاف الأمم فيها .

---

(١) «شرح ديوان امرىء القيس» للسندوبى ، ص ١٤٠ — ص ١٤١ . والحباب : الفقاقيع التى تظهر على سطح الماء . وسباك الله : أبعدك ورماك بالاغتراب ؛ أو سلط عليك من يسبيك . وأحوالى : حوالىّ . وأبرح قاعداً : لاأبرح قاعداً فى مكانى . وأوصالى : مفاصلى .

(٢) «ديوان ذى الرمة» ص ١٧٥ ص ١٧٦ (نشرة مكارتنى، كبردج سنة ١٩١٩) . السقط : النار سقط من الزند الأعلى وهو الذكر. عاورت صاحبى (كما فى رواية الديوان): أى تداولت الزند ، أنا مرة وهو مرة ، والزند الأسفل هو الأنثى ؛ والوكر : مثل البصر وما أشبهه مما يشعل فيه النار . — بروحك : أى بنفخك ، أى انفحها نفخاً رقيقاً واجعل فوقها من الحطب قليلا قليلا .

قال : وكل مديح فنه ما فيه رباط بين أجزائه ، ومنه ما فيه حل .
ويشبه أن يكون أقرب الأشياء شبهاً بالرباط الموجود فى أشعارهم هو الجزء الذى يسمى عندنا الاستطراد ، وهو ربط جزء النسيب ، وبالجملة : صدر القصيدة ، بالجزء المدحى . والحل تفصيل الجزئين أحدهما من الآخر ، أى يؤتى بهما مفصلا . وأكثر ما يوجد الرباط فى أشعار المحدثين . وذلك مثل قول أبى تمام:[1]

عامِى وعامُ العِيس بين وُدَيْقَــةٍ مَسْــجورةٍ وَتنوفَةٍ صَيْخود
حتى أغادِرَ كلَّ يومٍ بالفَــلى للطير عِيداً مِنْ بنات العِيــد
هيهاتَ منها روضَــةٌ محمودةٌ حتى تُنَــاخُ بأَحْمَدَ المحمود

وكقول أبى الطيب[2] :

مَرّتْ بنــا بين تِرْبَيْها فقلتُ لها من أين جانَسَ[3] هذا الشادِنُ العرَبا ؟
فاستضحكَتْ ثم قالت كالمغيث : يُرَى ليثَ الشَّرَى وهو مِنْ عِجْلٍ إذا انتسبا

وأما الحل فهو موجود كثيراً فى أشعار العرب مثل قول زهير[4] :

دَعْ ذا وَعدِّ القَــولَ فى هَرِمٍ

(١) راجع «ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى» تحقيق محمد عبده عزام ، ج ١ ص ٣٩٣ — ص ٣٩٥ (دار المعارف ، القاهرة سنة ١٩٥١) . — والوديقة : شدة الحر ودنو الشمس من الأرض . ومسجورة : مملوءة بالسراب ، ويجوز أن يعنى بمسجورة : من سجر التنور ، يصفها بشدة الهجير . والتنوفة : القفر من الأرض ؛ وصيخود : يعنى صلابة الأرض . — وأغادر : أى أترك للطير عيداً ، أى شيئاً تعتاده . والعيد : قبيلة من مهرة بن حيدان ؛ وبعض الناس يقولون : العيد : فحل من فحول الابل . وبنات العيد : يحتمل وجهين : أن يعنى أن هذه الابل مما ينسب إلى هذه القبيلة ، والآخر أن تكون منسوبة إلى الفحل المذكور .

(٢) راجعها فى ديوانه ج ١ ص ١١٢ : والمعنى كما فى العكبرى : لما مرت بنا مع مساويها فى السن قلنا : من أين شابه هذا الظبى العرب ؟ فاستضحكت أى ضحكت وقالت كالغيث : هو من عجل ويرى كأنه أسد ، وكذا أنا أرى كالظبى وأنا مع ذلك عربية .

(٣) فى المطبوع : جالس — وهو تحريف كما فى الديوان .

(٤) راجع ديوانه بشرح أبى العباس ثعلب (طبع دار الكتب المصرية) ص ٨٨ ، وتمامه :

دع ذا وعد القول فى هرم .·. خير الكهول وسيد الحضر

عد القول : اصرفه إليه . والحضر: أهل الحضر .

قال : وأنواع المدائح أربعة : ثلاثة منها بسيطة ، وهى التى تقدمت : أحدها الإدارة ، والثانى الاستدلال ، والثالث الانفعال .

قال : مثل ما يقال فى أهل الجحيم فان هذه محزنة مفزعة .

والرابع المركب من هذه : إما من ثلاثتها ، وإما من اثنين منها .

وينبغى أن تعلم أن أمثال أنواع هذه المدائح الأربعة للفعل الإرادى الفاضل غير موجودة فى أشعار العرب ، وإنما هى موجودة فى « الكتاب العزيز » كثيراً .

قال : ومن الشعراء من يجيد القول فى القصائد المطولة ، ومنهم من يجيد الأشعار القصار والقصائد القصيرة — وهى التى تسمى عندنا المُقَطَّعات .

والسبب فى ذلك أنه لما كان الشاعر المجيد هو الذى يصف كلَّ شيء بخواصه وعلى كنهه ، وكانت هذه الأشياء تختلف بالكثرة والقلة فى شيء شيء من الأشياء الموصوفة — وجب أن يكون التخييل الفاضل هو الذى لا يتجاوز خواصَّ الشيء ولا حقيقتها(1) . فمن الناس من لقد اعتاد ، أو من فطرته مُعَدَّة نحو تخييل الأشياء القليلة الخواص. فهؤلاء تجود أشعارهم فى المُقَطَّعات ولا تجود فى القصائد. ومن الشعراء من هو على ضد هؤلاء ، وهم المُقَصِّدون كالمتنبى وحبيب (2) ، وهم الذين اعتادوا القول فى الأشياء الكثيرة الخواص ، أو هم بفطرهم مُعَدُّون لمحاكاتها ، أو اجتمع لهم الأمران جميعاً .

قال : ومن التخييلات والمعانى ما يناسب الأوزان الطويلة ، ومنها ما يناسب القصيرة . وربما كان الوزن مناسباً للمعنى غير مناسب للتخييل ، وربما كان الأمر بالعكس ، وربما كان غير مناسب لكليهما .

وأمثلة هذه مما يعسر وجودها فى أشعار العرب ، أو تكون غير موجودة فيها ، إذ أعاريضهم قليلة القدر .

قال : وقد يضاف إلى الأشياء التى بها قوام الأشعار أمور من خارج ، وهى الهيئات التى تكون فى صوت الشاعر وصورته على ما تقدم . وأكثر ما توجد هذه من الشعراء المستعملين لها فى الأشعار الانفعالية ، مثل التى تقال فى أهل الجحيم وغيرهم . ولما كنا قد قلنا فى الأشياء التى تتقوم بها الأشعار التى

(1) أو : حقيقته ؟

(2) حبيب = أبو تمام .

هى أجزاؤها بالحقيقة ، فقد ينبغى أن نقول فى هذه أيضاً ، فنقول : إن هذه الأفعال بالجملة هى التى تدل عليها الأقوال التى تسمى الانفعالية ، ولذلك ينبغى إذا استعملت هذه أن تستعمل مع هذه الأقاويل . وذلك أن هذه ترى الانفعال الذى يقصد بالقول تثبيته كأنه قد وقع واستيقن . وقد تقدم لك فى كتاب « الخطابة » الأقاويل الانفعالية الخطبية وضروب الانفعالات التى تفعلها هذه الأقاويل . ولذلك كانت هذه الأفعال أخصّ بكتاب « الخطابة » منها بكتاب « الشعر » .

والانفعالات التى تثبت بالقول الخُطْبى أو الشعرى هى : الخوف والغضب والرحمة والتعظيم ، وسائر الأشياء التى عُدِّدَتْ فى كتاب « الخطابة » . وهو ظاهر أنه كما أن ها هنا أقوالا توجب هذه الانفعالات ، كذلك ها هنا هيئات وأشكال تدل من المتكلم على حضور الأشياء التى توجب هذه الانفعالات ، وأنها قد وقعت لوقوع الأشياء الفاعلة لها فينفعل لذلك الناظرُ لها .

فهذه الصور والهيئات إنما ينبغى أن تستعمل فى الشعر إن استعملت مع الأقاويل الانفعالية الشعرية ، وذلك : إما فى التعظيم ، وإما فى التصغير ، وإما فى الأشياء المحزنة المخوِّفة — إذ كانت هذه الأشياء هى التى تستعمل صناعة المديح من الأقاويل الانفعالية على ما سلف . وإنما تستعمل هذه مع الأقاويل الانفعالية التى ليست صادقة ، أعنى التى ليست هى ظاهرة التخييل . وأما الأقاويل الانفعالية التى هى ظاهرة التخييل ومناسبة للغرض المقول فيه وهى حق ، فليس يحتاج أن تستعمل فيها هذه الأمور التى من خارج فانها تهجنها إذ كانت هذه إنما تستعمل فى الأقاويل التى تضعف أن تفعل ما قُصِد بها إلا باقتران هذه الأشياء بها ، وهى الأقاويل الشعرية . فان القائل من الفقهاء لعبد الرحمن الناصر بمحضر الملأ من أهل قرطبة يحرضه على حسداى اليهودى :

إن الذى[1] شُرِّفْتَ مِنْ أجله   يزعم هــذا أنه كاذبُ

لم يحتج فى إغضاب الناصر عليه إلى أكثر من هذا القول ، وإن كان لم يخرج عن سمته وهيئته لكون هذا القول حقاً . فلذلك لا ينبغى للشاعر أن

---

(١) أى النبى محمد .

يستعملها ، إذ كانت ليست إنما هى فضل فقط ، بل وقد تهجن القول والقائل إذا كان بالسمت والوقار .

قال : وقد يكتفى الشاعر من هذه باستعمال الأشكال الخاصة بصنف صنف من أصناف الأقاويل . وذلك إذا اضطر إلى ذلك مع الذين يستعملون الأخذ بالوجوه . وأعنى بأشكال القول : شكل الخبر ، وشكل السؤال ، وشكل الأمر ، وشكل التضرع . وذلك أن شكل المخبر غير شكل السائل ، وشكل الأمر غير شكل الطالب أو المتضرع . فالشاعر قد يكتفى بأشكال الأقاويل عن سائر الأشياء التى من خارج ، فان تلك ، إذ كان من شأنها تهجين الأقاويل الشعرية ، فليس ينبغى أن تجعل جزءاً من صناعة الشعر ، وإنما ينبغى أن تجعل جزءاً من صناعة أخرى .

فصـــــل

قال : واسطقسات[1] الأقاويل التى ينحلّ إليها كلّ كلام شعرى هى سبعة : المقطع ، والرباط ، والفاصلة ، والاسم ، والكلمة ، والتصريف ، والقول . واسطقسات المقاطع هى أشياء غير منقسمة ، أعنى الحروف . لكن ليس كلها ، لكن ما كان منها من شأنه أن تتركب منه المقاطع التى هى أبسط ما ينطق بها . وذلك أن أصوات البهائم هى غير منقسمة إلى حروف ، ولذلك ما نقول : إنه ولا صوت واحد منها هو مركب من حروف ، ولا جزء واحد من أصواتها أيضاً هو حرف . وأما هذا الصوت الذى هو المقطع فأجزاؤه : الحرف المصوِّت ، والحرف غير المصوِّت . وهذا قسمان : أحدهما ما لا يقبل المدّ ألبتة ، مثل الطاء والتاء ؛ والآخر ما يقبل المد ، مثل الراء والسين ، وهو الذى يسمى نصف مصوِّت . والمصوِّت هو الذى يحدث عن القرع الذى يكون من الشفتين أو الأسنان أو غير ذلك من أجزاء الحلق ؛ وهو صوت مركب غير مفصَّل ، أعنى أنه ليس يمكن أن يفصّل بالنطق من الحرف الغير مسموع . وهذه الحروف ، أعنى المصوتة ، هى التى تسمى عندنا حركات وحروف المد

---

(١) أى : عناصر.

واللين . وأما الحرف الذى هو نصف مصوِّت فهو الذى يكون له مع القرع ، أعنى الحرف المصوت ، امتداد ما ، وليس له على انفراده صوت مسموع . وأما الحرف الغير مصوت فهو الذى يكون مع الحرف المصوت ، أعنى الحادث عن القرع ، وليس له على انفراده صوت مسموع مثل ما للحرف المصوت . أعنى أن له صوتاً مسموعاً إذا ركب مع غيره ، وهو غير المصوت . وإنما يكون للحروف الغير مصوتة صوت إذا قرنت بالتى لها صوت ، مثل : ألْ وأبْ . وهى التى تعرف عندنا بالحروف الساكنة والمجزومة . وهذه الحروف تختلف بحسب اختلاف أشكال الفمّ والمواضع التى تتصل بها وتنفصل عنها ، وبالطول أيضاً والقِصَر ، وبالحِدّة والثقل ، وبالجملة بجميع الأطراف التى فى الأصوات والمتوسطات بينها التى تستعمل فى الألحان والأوزان .

وأما المقطع فهو صوتٌ دالٌّ مركّبٌ من حرف مصوت ، ومن حرف غير مصوت .

وهذا الذى قاله فى أمر الحروف صحيح ، وذلك أن الذى تدل عليه الحاء أو الميم ليس يمكن أن ينطق به مفرداً ، وكذلك ما تدل عليه الفتحة والضمة ؛ وإنما يحدث الصوت بمجموعها ، إلا أن وجوده هو لما تدل عليه الفتحة أولا ، ولما توجد فيه الفتحة ثانياً .

وبالجملة ، فينبغى أن تعلم أن الصوت يحدث من شيئين : أحدهما ما ينزل منه منزلة المادة ، وهو الذى يسمى حرفاً غير مصوت ، والثانى منزلة الصورة ، وهو الذى يسمى حرفاً مصوتاً ويسميه أهل لساننا الحركات وحروف المد واللين .

قال : وأما الرباط فهو صوت مركب ، غير دالّ مفرداً ، وذلك بمنزلة الواو العاطفة وثم ، وهى بالجملة الحروف التى تربط الكلام بعضه ببعض ، وذلك إما بوقوعها فى أول الكلام ، مثل « أما » المفتوحة ؛ وإما حروف الشرط الذى يدل على الاتصال ، مثل « أو » و « متى » .

قال : وأما الفاصلة فهى أيضاً صوت مركب غير دالّ مفرداً ، وهى بالجملة الحروف التى تفصل قولا من قول ، مثل « إما » المكسورة و « إلا » وحروف الاستثناء و « بل » و « لكن » وما أشبه ذلك . وهى توضع إما فى

ابتداء القول ، وإما فى آخره . ونعنى ها هنا بقولنا : « صوت غير دال بإفراده » الأصوات البسيطة التى تدل بالتركيب ، أعنى إذا ركبت مع غيرها ، وهى الحروف ، أعنى حروف المعانى ، لا حروف المعجم ، لأن الأصوات الدالة بانفرادها المركبة من أصوات كثيرة : إما ثلاثية ، وإما رباعية ، وإما غير ذلك من أشكالها هى الاسم والفعل . وأما الاسم فهو صوت أو لفظة تدل بانفرادها على معنى خِلْوٍ من الزمان ولا يدل جزؤه على جزء من المعنى إذا أفرد . وهذا عام للأسماء البسيطة والمركبة . فان الأسماء المركبة من اسمين ليس تستعمل على أن كل واحد من أجزائها يدل على جزء من المعنى الذى يدل عليه مجموع الاسمين ، مثل : « عبد الملك » إذا سمى به رجل ، و « عبد القيس » . وأما الكلمة فهى صوت دال ، أو لفظة دالة على معنى وعلى زمان ذلك المعنى ، وليس أيضاً يدل جزؤها على انفراده على جزء من ذلك المعنى كالحال فى أجزاء الاسم . وبكونِ الكلمةِ دالةً على زمان المعنى تفارق الاسم : فان الإنسان والأبيض ليس يدلان على الزمان ؛ وأما « مشى » و « يمشى » فيدلان على الزمان الماضى والحاضر.

قال : وأما التصريف فهو للاسم والقول والكلمة . فالاسم المصرف هو الاسم المضاف ، وأعنى بالمضاف المنسوب إلى شىء بمنزلة الأسماء التى تسمى المنصوبة فى لسان العرب ، أو المخفوضة . والقول المصرف بمنزلة الأمر والسؤال . وأما الكلمة المصرفة فهى التى تدل على الماضى أو المستقبل ؛ والغير مصرفة هى التى تدل على الحال . وهذا خاص بلسانهم .

وأما القول فهو لفظ مركب دال ، كل واحد من أجزائه يدلُّ على انفراده . والقول المركب يقال فيه إنه واحد على ضربين : أحدهما إذا دل على معنى واحد ، مثل أن هذا الإنسان حيوان ؛ والثانى ما كان واحداً من قبل الرباطات التى تربطه بمنزلة ما تقول : قصيدة واحدة وخطبة[1] واحدة .

قال : والأسماء صنفان : إما بسيط ، وهو الذى ليس هو مركباً من أسماء تدل ؛ وإما مضاعف ، وهو الذى يركب من أسماء تدل ، وإن كان من حيث يقصد به تسمية شىء واحد لا تدل تلك الأسماءُ التى ركب منها مثل : عبد شمس ، وعبد القيس .

---

(١) فى المطبوع : خطية .

قال : وكل اسم فهو : إما حقيقى ، وإما دخيل فى اللسان ، وإما منقول نادر الاستعمال ، وإما مزين ، وإما معمول ، وإما معقول ، وإما مفارق ، وإما مغيَّر . فالحقيقى هو الاسم الذى يكون خاصاً بأمة أمة . والدخيل هو الذى يكون لأمة أخرى فيدخله الشاعر فى شعره ، وذلك مثل : الاستبرق والمشكاة وغير ذلك من الأسماء الأعجمية الدخيلة فى لسان العرب. وأما الاسم النادر المنقول فهو نقل اسم غريب : إما من النوع إلى الجنس مثل تسمية القتل موتاً ، وإما من الجنس إلى النوع مثل تسمية النقلة حركة ، وإما من نوع إلى نوع آخر مثل تسمية الخيانة سرقة ، وإما أن ينقل شىء منسوب إلى ثان إلى شىء ثالث منسوب إلى رابع مثل نسبة الأول إلى الثانى ، مثلما كان يسمى بعض القدماء الشيخوخة : « عشية العمر» ، ويسمى العشية : « شيخوخة النهار » . وذلك أن نسبة الشيخوخة إلى العمر نسبة العشية إلى النهار .

وأما الاسم المعمول المرتجل فهو الاسم الذى يخترعه الشاعر اختراعاً ويكون هو أول من استعمله . وهذا غير موجود فى أشعار العرب ، وإنما يوجد ذلك فى الصنائع الناشئة . وأكثر ما فى الصنائع هو منقول لا معمول مخترع . وربما استعمله المحدثون من الشعراء على طريق الاستعارة ، أعنى المنقول إلى الصنائع ، مثل قول أبى الطيب [(١)] :

إذا كان ماتنويه فعْلاً مُضـــارِعاً مَضَى ، قبل أن تُلْقَىْ عليـه الجوازمُ

وربما استعملوا تصريفاً لم يستعمل قبل ، مثل قوله [(٢)] :

تفَاوَحَ مِسْــــكُ الغانياتِ ورَنْدُهُ

وأما المفارق والمعقول فليس يوجدان فى لسان العرب . والمزينة هى أسماء كانت تجعل بعض أجزائها نغماً فتزين بها . وقد قيل إنه يعنى بالمفارق الأسماء المغيرة بالزيادة فيها والنقصان منها والحذف أو القلب . وقيل : بل يعنى بذلك

---

(١) راجع ديوانه بشرح العكبرى ج ٣ ص ٣٨٢ .

(٢) راجع ديوان المتنبى بشرح العكبرى ج ٢ ص ٢٠ ، وتمامه :

إذا سارت الأحداج فوق نباته ∴ تفاوح مسك الغانيات ورنده

والأحداج جمع حدج : مركب النساء مثل المحفة .

الأسماءَ التى يعسر النطق بها . وظاهرُ كلامه أنه اسمٌ كان يؤلَّف عندهم من مقاطع محدودة. و<أما> الاسم المعقول فانه فيما أحسب الذى سماه المختلف ، وظاهر كلامه أنه الاسم المحذوف بالنقصان ، مثل الأسماء المرخمة عندنا . وأما المغيّرة فهى الأسماء المستعارة التى تستعار : إما من الشبيه ، مثل تسميتهم الكوكب « نسراً » ؛ وإما من الضد مثل تسميتهم الشمس « جَوْنة » ؛ وإما من اللازم مثل تسميتهم الشحم « ندا » والمطر « سماء » .

قال : وأفضل القول فى التفهيم إنما هو القول المشهور المبتذل الذى لا يخفى على أحد . وهذه الأقاويل إنما تؤلَّف من الأسماء المشهورة المبتذلة ، وهى التى سماها فيما قبل « الحقيقية » ، وتسمى « المستولية » و « الأهلية » .

قال : وذلك مثل شعر فلان وفلان لقوم مشهورين عندهم .

وينبغى أن نتفقد مَنْ الغالب على أشعاره هذا النوع من الألفاظ من شعراء العرب .

قال : و< أما > الأقاويل العفيفة المديحية فهى الأقاويل التى تؤلف من الأسماء المبتذلة ومن الأسماء الأخر ، أعنى المنقولة الغريبة والمغيّرة واللغوية ، لأنه متى تعرّى الشعر كله من الألفاظ الحقيقية المستولية كان رمزاً ولغزاً . ولذلك كانت الألغاز والرموز هى التى تؤلف من الأسماء الغريبة ، أعنى بالغريبة : المنقول ، والمستعار ، والمشترك ، واللغوى ، والرمز . — واللغز هو القول الذى يشتمل على معان لا يمكن ، أو يعسر ، اتصال تلك المعانى الذى يشتمل عليها بعضاً ببعض حتى يطابق بذلك أحد الموجودات . ويكون : أما بحسب الألفاظ المشهورة فاتصال تلك المعانى بعضها ببعض غير ممكن ، وأما بحسب الألفاظ الغير مشهورة فممكن . وذلك كثير فى شعر ذى الرُّمّة من شعراء العرب .

وفضيلة القول الشعرى العفيفى أن يكون مؤلفاً من الأسماء المستولية ومن تلك الأنواع الأخر ، ويكون الشاعر حيث يريد الإيضاح يأتى بالأسماء المستولية ، وحيث يريد التعجيب[1] والإلذاذ يأتى بالصنف الآخر من الأسماء . ولذلك قد يتضاحك بمن يريد الإيضاح فيأتى بالأسماء المشتركة أو الغريبة أو الألسن أو المعمولات . ويتضاحك أيضاً بمن يريد التعجيب[1] والإلذاذ فيأتى بالأسماء

(١) فى المطبوع : التعجب .

المبتذلة . وكأنّ الشاعر يجب له ألا يفرط فى استعمال الأسماء الغير مستولية فيخرج إلى حد الرمز ، ولا أيضاً يفرط فى الأسماء المستولية فيخرج عن طريقة الشعر إلى الكلام المتعارف .

قال : وأما موافقة الألفاظ بعضها لبعض فى المقدار ومعادلة المعانى بعضها لبعض وموازنتها ، فأمر يجب أن يكون عاماً ومشتركاً لجميع الألفاظ التى هى أجزاء القول الشعرى . وذلك أنا نجد الشعراء ، وإن استعملوا الألفاظ الحقيقية فى المواضع التى يهزأ بهم فى استعمالهم إياها ، ليس يخلو شعرهم من هذين الأمرين ، أعنى من الموازنة والموافقة فى المقدار . ولكن كان هذا عاماً لجميع أنواع الشعر . وأما الأشعار التى تأتلف من الأسماء المختلفة فوجود هذا المعنى فيها أبْـيَنُ . وموافقة الألفاظ التى ذكر فى المقدار هى مقارنة بعضها لبعض فى عدد الحروف . وإن وافقت مع هذا فى كل اللفظ ، أو فى بعض اللفظ ، فهو الذى يعرف بالمطابقة والمجانسة عند أهل زماننا . والموافقة أنحاء . وذلك أنه لا تخلو الموافقة أن تكون فى كل اللفظ وكل المعنى ، وهذا مثل قول الشاعر[1] :

لا أرى الموتَ يَسْـبِقُ المَوْتَ شيءٌ .

ومثل قولهم : « طويل النجاد ، طويل العماد » . أو يكون فى بعض اللفظ وبعض المعنى . أو يكون فى بعض اللفظ وكل المعنى ، أو يكون فى كل اللفظ وبعض المعنى ، أو يكون فى كل اللفظ فقط ، أو يكون فى بعض اللفظ فقط ، أو يكون فى كل المعنى فقط ، أو يكون فى بعض المعنى فقط . فمثال الموافقة فى بعض اللفظ وبعض المعنى : الأسماء المشتقة من تصريف واحد ، وذلك مثل قول المتنبى[2] :

---

(١) هو عدى بن زيد ، راجع « خزانة الأدب » ج ١ ص ١٨٣ (الطبعة الأولى ببولاق سنة ١٢٩٩ هـ) ، و « شعراء النصرانية » ، القسم الرابع ص ٤٦٨ (بيروت سنة ١٨٩٠ م) ، وتمامه :

لا أرى الموت يسبق الموت شيء .:. نغص الموت ذا الغنى والفقيرا

أى : لا أرى الموت يسبقه شيء ، أى لا يفوته شيء ؛ إن خوف الغنى من الموت ينغص عليه الالتذاذ بالغنى والسرور به ، وخوف الفقير من الموت ينغص عليه السعى فى التماس الغنى لأنه لا يعلم أنه — إذا وصل إليه الغنى — هل يبقى حتى ينتفع به ، أو يقتطعه الموت عن الانتفاع .

(٢) راجع ديوانه بشرح العكبرى ج ٣ ص ٣٧٨ .

على قَدْرِ أهْلِ العَزْمِ تأتِى العـزائِمُ   وتأتِى على قَدْرِ الـكرامِ المـكارمُ

ومثال الموافقة فى بعض اللفظ وكل المعنى قولهم : درهم ضرب الأمير ، ومضروب الأمير . ومثال عكس هذا ، أعنى فى كل اللفظ وبعض المعنى : الأسماء المشككة ؛ والشعراء يستعملونها كثيراً . ومثال الموافقة فى كل اللفظ فقط الأسماء المشتركة مثل قول المعرى[1] :

مَعَـــانٍ مِنْ أحبّتنـــا مَعَانُ

ومثل قوله[2] :

فَزَنْدُكَ مُغْتالٌ وطَرْفُكَ مُغْتـــال

ومثال المتفقة فى بعض اللفظ فقط قول حبيب[3] :

ما أنت عَنْ ذُهْلِيَّـــةٍ بذاهلِ

وقول أبى الطيب[4] :

أُقَلِّبُ الطَّرْفَ بين الخَيْـل والخَوَل

وهذا كله فى لغة العرب ، مثل الضَّـرْب والضَّـرَب ، والحَـمْـل والحَـمَـل ، وأشْـرَقَـتْ الشمس وشَـرَقَـتْ .

---

(١) راجع «شروح سقط الزند» جـ ١ (= السفر الثانى من مجموع مؤلفات أبى العلاء ، طبع دار الكتب سنة ١٩٤٥) ص ١٧٢ . وتمام البيت :

معـان من أحبتنا معـــان ∴ تجيب الصاهلات به القيان

المعان : المنزل ، ومعان فى أول البيت : موضع . والقيان : جمع قينة وهى الجارية المغنية . والمعنى أن هذا المنزل أحبتنا فيه نازلون وهم ملوك لهم خيل تصهل وقيان .

(٢) لأبى العلاء ، راجع «شروح سقط الزند» ص ١٢١٢ ، وتمامه :

معانيك شتى والعبارة واحد ∴ فزندك مغتال وطرفك مغتال

المغتال الأول : من اغتاله : أهلكه ، والثانى : من قولهم : ساعد غيل : إذا كان ممتلئاً .

(٣) راجع «ديوان أبى تمام» (المطبعة الوهبية سنة ١٢٩٢ هـ) ، والنص هنا محرف وصوابه :

متى أنت عن ذهلية الحى ذاهل ∴ وقلبك منهـا مدة الدهر آهـل

(٤) تمامه (راجع ديوانه بشرح العكبرى جـ ٣ ص ٨٥) :

وعـرفاهم بأنى فى مـكارمه ∴ أقلب الطرف بين الخيل والخول

والخول : جمع خائل ، وهو الخادم .

ومثال الموافقة فى كل المعنى فقط الأسماء المترادفة ، مثل قوله : أقوى واقفر . ومثال المتفقة فى بعض المعنى فقط الأسماء المختلفة التى تدل من الشىء الواحد على جهات مختلفة مثل الصارم والذَّكَر . والقوافى عند العرب هى موافقة فى المقدار وفى بعض اللفظ : وذلك إما فى حرف واحد وهو الأخير ، وإما فى حرفين وهو الذى يعرفه المحدثون بـ « اللزوم » .

وأما الموازنة فى أجزاء القول فهى على أنحاء أربعة : أحدها أن يأتى بالشىء وشبيهه ، مثل الشمس والقمر ؛ أو يأتى بالأضداد ، مثل الليل والنهار ؛ أو يأتى بالشىء وما يستعمل فيه ، مثل القوس والسهم والفرس واللجام ؛ أو يأتى بالأشياء المناسبة ، مثل الملك والإله . وهذه المناسبة إنما تؤخذ من أربعة أشياء . ومن هذا الباب عِيبَ على الكميت(1) :

تكامل فيها الدَّلُّ والشَّنَبُ

لأن الدل غير شبيه بالشنب . ومن هذا الباب قال بعضهم فى قول امرئ القيس(2) :

كأنِّىَ لم أركبْ جواداً للذة ... ولم أتبطَّنْ كاعبــاً ذاتَ خَلْخال

ولم أسبأ الزِّقَّ الروىَّ ولم أقُلْ ... لخيلِىَ : كُرِّى كَرَّةً بعــدَ إجفال

إنه غير مناسب ، وإن التناسب فيه هو عكس ما فعل ، أعنى أن يكون

---

(1) من قصيدة مطلعها :

هل أنت عن طلب الايقاع منقلب ؟ ... أم هل يحسن من ذى الشيبة اللعب ؟

وتمام البيت :

أم هل ظعائن بالعلياء رافعة ... وإن تكامل فيها الدل والشنب ؟

راجع ها هنا « المثل السائر » لأبى الفتح ضياء الدين ابن الأثير جـ ٢ ص ٢٩٢ (القاهرة سنة ١٩٣٩ م) .

والقصيدة يعارض فيها الكميت قصيدة ذى الرمة البائية : « مابال عينك ... »

(2) راجع « شرح ديوان امرىء القيس » نشرة السندوبى وشرحه (ص ١٤٣ ، القاهرة سنة ١٩٣٩ م) .

سبأ الخمر : اشتراها ؛ الروىء : الملآن . الاجفال : الهرب اتقاء العدو . والزق : إناء الخمر .

صدر البيت الأول صدر الثانى ، وصدر الثانى صدر الأول . ومثل هذا قيل فى قول أبى الطيب[1] :

وَقَفْتَ ، وما فى الموت شكٌّ لواقفٍ كأنك فى جَفْنِ الردى وهو نائم
تمرُّ بك الأبطالُ كَلْمى هزيمــةً ووَجْهُك وضَّاحٌ وثغرك باسم[2]

إن التناسب فيه أن يكون صدر البيت الأول للثانى ، وصدر الثانى للأول. وما قاله أبو الطيب له وجه من التناسب ، وكذلك ما قاله امرؤ القيس .

قال : والقول إنما يكون مختلفاً ، أى مُغَيَّراً عن القول الحقيقى من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة فى الموازنة والمقدار ، وبالأسماء الغريبة ، وبغير ذلك من أنواع التغيير . وقد يستدل على أن القول الشعرى هو المغيَّر أنه إذا غُيِّر القول الحقيقى سمى شعراً أو قولا شعرياً ، ووُجِد له فعل الشعر ، مثال ذلك قول القائل[3] :

ولما قَضَيْنَــا مِنْ منًى كلَّ حاجةٍ وَمَسَّحَ بالأركان مَنْ هو ماسِحُ
أَخَذْنا بأطراف الأحاديث بيننـــا وســالَتْ بأعنـاق المَطِىِّ الأباطحُ

إنما صار شعراً من قِبَل أنه استعمل قوله : « أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ، وسالت بأعناق المطى الأباطح » بدل قوله : تحدثنا ومشينا. وكذلك قوله[4]

(١) راجع ديوانه بشرح العكبرى ج ٣ ص ٣٨٦ — ص ٣٨٧ . كلمى : جرحى ، جمع كليم .

(٢) راجع عن هــذه الأبيات من الناحية البلاغية ، « المثل السائر » لابن الأثير ج ٢ ص ٣٠٣ (القاهرة سنة ١٩٣٩ م) ، ففيها كلام كثير يشبه تماماً كلام ابن رشد ، ولهذا نرجح أن يكون ابن الأثير أخذه منه (توفى ابن الأثير سنة ٦٣٧ ﻫ وولد سنة ٥٥٨ ﻫ ، بينما ولد ابن رشد سنة ٥٢٠ وتوفى سنة ٥٩٥ ﻫ) .

(٣) ينسب هذان البيتان لكثير عزة ، وليزيد بن الطثرية ، ولعقبة بن كعب ابن زهير . وقد فصل القول فيهما وفى ثالث لهما عبد القاهر الجرجانى فى «أسرار البلاغة» (ص ١٦ — ص ١٧ . مطبعة المنار ، ط ٣ سنة ١٩٣٩ م) وبين ما فيها من روعة وجمال ؛ وكذلك تناولهما أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن الأثير فى « المثل السائر » (ج ١ ص ٣٥٣ . القاهرة سنة ١٩٣٩ م) .

(٤) البيت لعمر بن أبى ربيعة (راجع «الأغانى» للأصفهانى ، ج ١ ص ١٢٧ . دار الكتب المصرية) وتمامه :

بعيدة مهوى القرط إما لنوفل ... أبوها وإما عبد شمس وهاشم

بَعيـــــــدةُ مَهْوَى القُرْطِ[1]

إنما صار شعراً لأنه استعمل هذا القول بدل قوله : طويلة العنق . وكذلك قول الآخر :

يادارُ ! أين ظبـــاؤكِ اللُّعْسُ ؟ قد كان لى فى إنسهـــا[2] أُنْسِى

إنما صار شعراً لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها ، وأبدل لفظ النساء بالظباء وأتى بموافقة الإنْس والأُنْس فى اللفظ .

وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال . وما عدا من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط .

والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه ، وبالجملة : بإخراج القول غير مخرج العادة ، مثل : القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب ، — وبالجملة : من المقابل إلى المقابل ، وبالجملة : بجميع الأنواع التى تسمى عندنا مجازاً . فالحذف مثل قوله تعالى : « واسأل القرية... »[3] وقوله : « ولو أن قرآناً سُيِّرَتْ به الجبالُ أو قُطِّعَتْ به الأرضُ أو كُلِّمَ به الموتى »[4]. والقلب مثل قول القائل : فلان من أجل بنيه ، لا بنوه من أجله ؛ والسُّنَّة سبب الإنسان ، لا الإنسان سبب السُّنَّة. والتقديم والتأخير مثل قوله تعالى : « ولم يجعل له عِوَجاً قَيِّماً »[5]، وقوله : « وإذ ابتلى ابرهيم ربه »[6]. والزيادة مثل قوله : « تنبت بالدهن »[7] ، ومثل قوله تعالى : « ليس كمثله شيء »[8] ، ومثل قوله :

(١) فى المطبوع : الغوط — وهو تحريف . — راجع عن هذا البيت أيضاً « المثل السائر » لأبى الفتح ضياء الدين ابن الأثير : ج ٢ ص ٢٠١ (نشرة محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة سنة ١٩٣٩ م) .

(٢) ضبطها لازنيو هكذا : أنسها (بضم الهمزة) وهو تحريف .

(٣) سورة «يوسف» : آية ٨٢ .

(٤) سورة «الرعد» : آية ٣٠ .

(٥) سورة «الكهف» : آيات ١ — ٢ .

(٦) سورة «البقرة» : آية ١١٨ .

(٧) سورة «المؤمنين» : آية ٢٠ .

(٨) سورة «الشورى» آية ٩ .

« ولا طائر يطير بجناحيه »(١) . ومثال التغيير من الإيجاب إلى السلب قول القائل : « ما فعله أحد إلا أنت » بدل قوله « أنت فعلته » . ومن هذا المعنى قول النابغة(٢) :

ولا عَيْبَ فيهم غَيْرَ أنَّ سُيوفَهم بهنّ فلولٌ مِنْ قِراعِ الكتائبِ

فانه أوجب لهم الفضائل بنفي العيوب ، واستثنى منها ما ليس بعيب ، على جهة تسمية الشيء باسم ضده .

ومن التغييرات اللذيذة جمع الأضداد في شيء واحد ، كقوله (٣) :

فيك الخصامُ ، وأنت الخصْمُ والحَكَمُ

وكون الضد سبباً لضد كقوله تعالى : « ولكم في القصاص حياة »(٤) . وليس يخفى عليك أنواعها البسيطة والمركبة المحصورة في هذه الكليات . ويشبه أن يكون إحصاء أنواعها الأخيرة عسيراً جداً . ولذلك اقتُصِر هنا على الكليات فقط .

والفاضل من هذه الأشياء هو أن يستعمل من كل واحد منها ما هو أبْيَنُ وأظْهَرُ وأشبَهُ . وهذا لا يوجد إلا في النادر من الشعراء . وذلك أن استعمال الأبين من هذه الأشياء والأشبه هو دليل المهارة . وهذا الصنف هو الذي يجمع إلى جودة الإفهام فِعْلَ الأقاويل الشعرية ، أعني تحريك النفس . مثال ذلك أن

---

(١) سورة «الأنعام» آية ٣٨ .

(٢) راجع «مجموع مشتمل على خمسة دواوين من أشعار العرب» ص ١ (القاهرة سنة ١٢٩٣ هـ) ، وديوان النابغة بعنوان : «التوضيح والبيان عن شعر نابغة ذبيان» ص ٤٤ (التزام محمد أدهم ، مطبعة السعادة) ، وديوان النابغة ص ٧ (المطبعة الأهلية ببيروت) . — والفلول : الثلوم ، والقراع : المجالدة ؛ وقوله : ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم : هذا الاستثناء سماه ابن المعتز توكيد المدح بما يشبه الذم ، لأن إنفلالها من قراع الكتائب عند التحصيل فخر وفضل .

(٣) للمتنبي ، راجع ديوانه «العرف الطيب» شرح اليازجي ص ٣٤٢ (بيروت سنة ١٨٨٧ هـ) .

(٤) سورة «البقرة» : آية ١٧٥ . — وقد أورد السيوطي في «الاتقان» عشرين وجهاً لتفضيل هذه الآية وبيان بلاغتها (ج ٢ ص ٥٥ — ص ٥٦ ؛ القاهرة سنة ١٣٤٤ هـ) .

الإبدال إذا كان شديد الشبه أفاد جودة التخييل والإفهام معاً . وربما عرض من الإبدال المناسب قلة فهم عند القَدْم من السامعين، كما عَرَض فى قوله تعالى: « حتى يتبيَّنَ لكم الخيطُ الأبيضُ من الخَيْطِ الأسود »[1] ـ أن ظَنَّ بعضُهم أنه الخيط الحقيقى فنزلت : « من الفجر » .

قال : والأسماء المركبة تصلح للوزن الذى يثنى فيه على الأخيار من غير تعيين رجل واحد منهم .

وهذه الأسماء هى قليلة الوجود فى لسان العرب ، وهى مثل قولهم : العَبْشَمى — المنسوب إلى عبد شمس .

وأما اللغات فتصلح للشعر الذى يذكر فيه أمر المعاد وما فيه من الأهوال . وكان صنفاً من الشعر عندهم معروفاً .

وأما الأسماء الغريبة المنقولة فتختص بالأشعار التى تقال فى الأمثال والحكم والقصص المشهورة .

قال : ففيما قلناه فى صناعة المديح وفى الأشياء المشتركة لأصناف الأشعار من التشبيه وغير ذلك كفايةٌ . والأشعار القصصية سبيلها ، فى الأجزاء التى هى المبدأ والوسط والنهاية ، سبيل أجزاء صناعة المديح . وكذلك فى المحاكاة . إلا أن المحاكاة ليس تكون للأفعال فيها ، وإنما تكون للأزمنة الواقعة فيها تلك الأفعال ، وذلك أنه إنما يحاكَى فى هذه كيف كانت أحوال المتقدم مع أحوال المتأخر ، وكيف تنقَّل الدول والممالك والأيام .

ومحاكاة هذا النوع من الوجود قليلٌ فى لسان العرب ، وهو كثير فى الكتب الشرعية . وذَكَر[2] مجيدين فى هذا الصنف من شعرائهم ، وأثنى ثناءً عاماً على أوميرش . ومن جَيِّد ما فى هذا المعنى للعرب قول الأسود ابن يعْفُر[3] :

---

(١) سورة «البقرة» : آية ١٨٣ .

(٢) أى أرسطو .

(٣) هو الأسود بن يعفر النهشلى : شاعر جاهلى ، كان ينادم النعمان بن المنذر ، ولما أسن كف بصره . قال الجمحى ص ٥٤ : «كان يكثر التنقل فى العرب يجاورهم فيذم ويحمد . وله فى ذلك أشعار» . راجع «المفضليات» ص ٢١٧ (ط ٢ القاهرة سنة ١٩٥١ م) . =

ماذا أُؤَمِّل بَعْدَ آلِ مُحَرِّقٍ ؟ ... تركوا منازلهم ، وبَعْدَ إياد

أرْضِ الخَوَرْنَق والسَّدير وبارقٍ ... والقَصْرِ ذى الشُّرُفات من سِنْداد

نزلوا بأنقرةٍ يسيل عليهم ... ماءُ الفُراتِ يجىء من أطواد

جرَتْ الرياحُ على مَحَلِّ ديارهم ... فكأنهم كانوا على ميعاد

فأرى النعيمَ وكلَّ ما يُلْهى به ... يوماً يصير إلى[1] بِلىً ونفاد

قال : وأجزاء هذا النوع هى أجزاء صناعة المديح العفيّة من : الإدارة ، والاستدلال ، والتركيب منهما . وربما كان بعض أجزائها انفعالياً كالحال فى صناعة المديح وصنائع الشعر .

وأحكامها فى التلحين والغناء أحكامُ صناعة المديح . وذكَر فروقاً بين صناعة المديح وبين صنائع الشعر الأُخَر عنهم ، وخواصّ تختص بها تلك الأشعار الأخر فى الأوزان والأجزاء والمحاكاة والقدر ؛ وأن ها هنا أوزاناً هى أليق ببعض الأشعار من بعض . وذكَر مَنْ أجاد من الشعراء فى هذه الأشياء ومَنْ لم يجد . وأثنى فى هذا كله على أوميرش .

وكل ذلك خاصّ بهم وغير موجودٍ مثاله عندنا : إما لأن ذلك الذى ذكر غير مشترك للأكثر من الأمم ، وإما أنه عرض للعرب فى هذه الأشياء أمر خارج عن الطبع — وهو أبين ، فانه ما كان ليثبت فى كتابه هذا ما هو خاص بهم ، بل ما هو مشترك للأمم الطبيعية .

قال : وينبغى أن يكون ما يأتى به الشاعر من الكلام يسيراً بالإضافة إلى الكلام المحاكَى ، كما كان يفعل أوميرش : فانه إنما كان يعمل صدراً يسيراً ، ثم يتخلص إلى ما يريد محاكاته من غير أن يأتى فى ذلك بشىء لم يعْتَدْ ، لكن ما قد اعتيد ، فان غير المعتاد مُنْكَر .

= ومحرق : لقب لقب به بعض ملوك العرب . إياد : قبيله . والخورنق : قصر بالحيرة . السدير : قصر أو نهر بالحيرة . بارق : ماء بالعراق ، ومحرق : هو محرق بن حارث بن مزيقيا . سنداد : نهر أسفل من الحيرة . أنقرة : (بكسر القاف وضمها) : بلد بالحيرة بالقرب من الشام ، وهى غير أنقرة التى فى بلاد الروم . الأطواد : الجبال .

(1) فى الأصل : يصير على ... — وهو تحريف صوابه ما أثبتناه نقلا عن المفضليات .

وإنما قال ذلك . فيما أحسب – لأن للأمم فى تشبيهاتهم عوائد خاصة مثل قول امرئ القيس[1] :

يَهِيلُ ويُذْرِى تُرْبَها ويُثيرُه إثارةَ نَبَّاثِ الهواجر مُخْمِسِ

وكذلك تشبيههم الضب بالنون لمكان السراب الموجود فى بلادهم . ومن هذا قول الله تعالى : « والذين كَفَروا أعمالُهم كسرابٍ بقيعةٍ »[2] .

قال : ومتى طال الكلام وليس فيه تغيير ولا محاكاة ، فينبغى أن يعتنى فى ذلك بايراد الألفاظ البينة الدلالة ، وهى التى تدل على أشياء بأعيانها ، لا على أشياء متضادة أو مختلفة ؛ ويكون تركيبها على المشهور عندهم ، وتكون سهلة عند النطق .

ويشبه أن يكون هذا هو أكثر ما ينطلق عليه فى لسان العرب اسم : « الفصاحة » ، إلا أن يكون ذلك القولُ ظاهر الصدق ومشهوراً . فان الصدق الذى يتضمنه يشفع لما فيه من قلة الفصاحة وقلة التغيير والمحاكاة[3] .

قال : والغلط الذى يقع فى الشعر ويجب على الشاعر توبيخه فيه ستة أصناف :

(أحدها) أن يحاكى بغير ممكن ، بل ممتنع . ومثال هذا عندى قول ابن المعتز يصف القمر فى تنقصه :

انظر إليه كزورقٍ مِنْ فضةٍ قد أثقلته حمولة مِنْ عنبرِ

فان هذا ممتنع . وإنما آنسه بذلك شدة الشبه ، وأنه لم يُقصد به حث ولا نهى ، بل إنما يجب أن يحاكى بما هو موجود أو يظن أنه موجود ، مثل محاكاة الأشرار بالشياطين ، أو بما هو ممكن الوجود فى الأكثر ، لا فى الأقل أو على التساوى ، فان هذا النوع من الموجود هو أليق بالخطابة منه بالشعر .

---

(١) راجع « شرح ديوان امرىء القيس » للسندوبى ص ١٠٠ . يهيل : يفرق التراب عن مكانه ليتسع لجثومه . نباث الهواجر : الذى ينبث التراب فى وقت الهاجرة لتحس إبله برد الثرى فيسكن عنهن العطش . المخمس : الذى ترد إبله الماء لخمس أيام .

(٢) سورة «النور» : آية ٣٩ .

(٣) فى المطبوع : المحاكاة – وهو تحريف طبيعى .

والموضع (الثانى) من غلط الشاعر أن يحرّف المحاكاة . وذلك مثلما يعرض للمصوِّر أن يزيد فى الصورة عضواً ليس فيها ، أو يصوره فى غير المكان الذى هو فيه ، كمن يصور الرِّجْلين فى مقدم الحيوان ذى الأربع ، واليدين فى مؤخره .

وينبغى أن يتفقد مثال هذا فى أشعار العرب . وقريب منه عندى قول بعض المحدثين الأندلسيين يصف الفرس :

وعلى أُذْنيه أُذْنٌ ثالث من سِنانِ السَّمْهرىِّ[1] الأزرق

والموضع (الثالث) أن يحاكى الناطقين بأشياء غير ناطقة . فان هذا أيضاً من مواضع التوبيخ . وذلك أن الصدق فى هذه المحاكاة يكون قليلا والكذب كثيراً ، إلا أن يشبه من الناطق صفة مشتركة للناطق وغير الناطق . وقد تؤنس بمثل هذا العادةُ ، مثل تشبيه العرب النساء بالظباء وببقر الوحش .

والموضع (الرابع) أن يشبه الشىء بشبيه ضده أو بضد نفسه . وذلك مثل قول العرب : « سقيمة الجفون » فى الحسنة الغاضة النظر . وقريب منه قولهم :

راحوا كأنهم مَرْضى مِنَ الكَرَم[2]

وقول الآخر[3] :

ومخَرَّقٍ عنه القميصُ تخالُهُ وَسْطَ البيوت من الحياء سقيما

(١) السمهرى : الرمح الصليب العود ، المعتدل .

(٢) هو للشمردل بن شريك اليربوعى كما فى «الكامل» ١/٣٦ ، وقد ورد أيضاً فى «الأمالى» لأبى على القالى ج ١ ص ٢٣٨ (دار الكتب سنة ١٩٢٦ م) وتمامه :

يشبهون ملوكاً فى تجلتهم ... وطول أنضية الأعناق والأمم

إذا غدا المسك يجرى فى مفارقهم ... راحوا كأنهم مرضى من الكرم

وراجعها أطول فى «الأغانى» (الساسى) ج ١٢ ص ١١٦ ، وفيه القصة .

(٣) ينسب إلى ليلى الأخيلية ، ورواه الأصمعى لحميد بن ثور الهلالى ، راجع «الأمالى» لأبى على القالى ج ١ ص٢٤٨ (طبع دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٦ م) فقد ذكر البيت ضمن تسعة أبيات ، وورد البيت فى أمالى الشريف المرتضى ج ١ ص ٤٣ ، وفى « حماسة أبى تمام » ورد منسوباً إلى ليلى الأخيلية (ج ٤ ص ٧٧ ؛ طبع بولاق سنة ١٢٩٦ هـ) . ومعنى البيت : أى لايبالى كيف كان ثيابه لأنه لايزين نفسه ، إنما يزين حسبه ويصون كرمه ؛ وقيل معناه : إنه غليظ المناكب ، وإذا كان كذلك أسرع الخرق إلى قميصه ؛ وقيل : أرادت أنه كثير الغزوات متصل الأسفار فقميصه منخرق لذلك . — وقولها : «من الحياء سقيما» تعنى أنه ينتقع لونه من شدة الحياء ، وإنما يستحيى من أن لايكون قد بلغ من إكرام القوم ما فى نفسه .

فان هذه كلها هى أضداد الصفات الحسنة . وإنما آنس بذلك العادةُ .

والموضع (الخامس) أن يأتى بالأسماء التى تدل على المتضادين بالسواء ، مثل « الصريم » فى لسان العرب ، و « القرء » و « الجلد » وغير ذلك مما قد ذكره أهل اللغة .

والموضع (السادس) أن يترك المحاكاة الشعرية وينتقل إلى الإقناع والأقاويل التصديقية ، وبخاصة متى كان القول هجيناً قليل الإقناع ، وذلك مثل قول امرئ القيس يعتذر عن جبنه :

وماجَبُنتْ خَيْلى ، ولكن تذكَّرَتْ   مَرابطها منْ بَرْبَعيص ومَيْسَرا(١)

وقد يحسن هذا الصنف إذا كان حسن الإقناع أو صادقاً ، مثل قول الآخر يعتذر عن الفرار :

اللهُ يعلمُ ما تركْتُ قتالهُمْ   حتى رَمَوا فَرَسى بأشْقَرَ مُزْبِد
وعلمتُ أنى إنْ أقاتل واحداً   أُقْتَلْ ، ولا ينكى عدوّىَ مشهدى
فصدَدْتُ عنهم والأحبَّةُ فيهم   طمعاً لهم بعقاب يَوْمٍ مُرْصَد(٢)

(١) بربعيص وميسر : كلاهما موضع من ديار حمص (راجع «معجم ما استعجم» لأبى عبيد عبد الله البكرى ، تحت المادة ج ١ ص ٢٣٩ ، نشرة السقا . القاهرة سنة ١٩٤٥)
راجع «شرح ديوان امرىء القيس» للسندوبى ص ٧٥ س ٢ ، وفى رواية ابن السكيت :
يذكرها أوطانها تل ماسح   .·.   منازلها من بربعيص وميسرا
وتل ماسح : موضع ، قال ياقوت : هو من أعمال حلب با لشام .

(٢) راجعها فى «شرح الحماسة» للتبريزى ج ١ ص ٩٧ — ص ٩٨ ؛ والأبيات للحارث بن هشام بن المغيرة بن عبد الله بن عمرو بن مخزوم ، وهو أخو أبى جهل وكان هرب يوم بدر لما أنزل الله على رسوله النصر . ومعنى البيت الأول : علم الله ماتركت مقاتلتهم حتى جرحونى ؛ وعنى بالأشقر المزبد : الدم ، وذلك البياض الذى يعلوه . وكان لما هرب يوم بدر عيره حسان بن ثابت بذلك فقال :

إن كنت كاذبة الذى حدثتنى   .·.   فنجوت منجى الحارث بن هشام
ترك الأحبة أن يقاتل عنهم   .·.   ونجا برأس طمرة ولجام

ومعنى البيت الثانى : حتى تيقنت أنى إن ثبت لقتالهم قتلت ولا يضر حضورى أعدائى بل ينفعهم لأنهم إذا كنت وحدى قتلونى ففرحوا وغنموا . — والبيت فى رواية أخرى : ولا يضرر عدوى مشهدى . وفى البيت الثالث : يعنى بالأحبة : أخاه أبا جهل ورهطه من أهل مكة تركهم فى المجمع فقتلوا وأسروا ، ويجوز أن يكون المراد : أعرضت عنهم ودماؤهم وأسراؤهم فيهم لم أظفر أى دماء أحبتى وأسرائى . — وقوله : بعقاب يوم مرصد : أى لطمعى فى أن يعقب الله لى يوماً يرصد الشر لهم ويمكننى منهم فأنتهز الفرصة . والعقاب : يجوز أن يراد به المكافأة .

فان هذا القول إنما حسن أكثر لصدقه ، لأن التغيير الذى فيه يسير . ولذلك قال القائل : « يا معشر العرب ! لقد حسَّنْتم كلَّ شيء حتى الفرار ! »

قال : وإذا كانت مواضع الغلط ستة ، ومواضع التوبيخ مقابلتها ، فيجب أن تكون مواضع الغلط الذاتى والتوبيخ الخاصى اثنى عشر موضعاً : ستة أغاليط وستة توبيخات .

وأمثلة التوبيخات غير موجودة عندنا ، إذ كان شعراؤنا لم تتميز لهم هذه الأشياء ولا شعروا بها .

* * *

فهذا هو جملة ما تأدى إلى فهمنا مما ذكره أرسطو فى كتابه هذا من الأقاويل المشتركة لجميع أصناف الشعر والخاصة بالمديح ، أعنى المشتركة منها أيضاً للأكثر أو للجميع .

وسائر ما ذكره فى كتابه هذا من الفصول التى بين سائر أصناف الشعر عندهم وبين صنف المديح فهو خاصٌّ بهم . ومع ذلك فلسنا نجده ذكَر من ذلك فى هذا الكتاب الواصل إلينا إلا بعض ذلك . وذلك يدل على أن هذا الكتاب لم يترجم على التمام ، وأنه بقى منه التكلم فى سائر فصول أصناف كثير من الأشعار التى عندهم . وقد كان هو قد وعد بالتكلم فى هذه كلها فى صدر كتابه . والذى نقص مما هو مشترك هو التكلم فى صناعة الهجاء[1]. لكن يشبه أن يكون الوقوف على ذلك بقرب من الأشياء التى قيلت فى باب المديح ، إذ كانت الأضداد يعرف بعضها من بعض .

وأنت تَبَيَّنُ إذا وقفتَ على ما كتبناه ها هنا ، أن ما شعر به أهل لساننا من القوانين الشعرية بالإضافة إلى ما فى كتاب أرسطو هذا وفى كتاب « الخطابة » نزر يسير كما يقوله أبو نصر[2] . وليس يخفى عليك أيضاً كيف ترجع تلك القوانين إلى هذه ، ولا ما ذكروا من ذلك على وجه الصواب مما ذكر على غير ذلك.

والله الموفق للصواب بفضله ورحمته .

إن تَجِدْ عيباً فَسُدَّ الخَلَلا ... جَلَّ مَنْ لا عَيْبَ فيه وعَلا

---

(١) هذا الموضع يدل على أن ابن رشد قد تنبه إلى أن كتاب « فى الشعر » لأرسطو ناقص ، ينقصه الكلام فى الكوميديا (الهجاء) ، وعزا هذا النقص إلى نقص فى الترجمة . وهذه الملاحظة تدل على براعة ابن رشد فى الفهم ودقة النقد الفيلولوجى .

(٢) أى : الفارابى .

فهرس الأعلام والمواد والمصطلحات

الواردة فى نص كتاب « الشـــعر » لأرســطو

---

* الأرقام الواردة بعد الأسماء تشير إلى أرقام نشرة Bekker بكر الموضحة هنا فى هامش الترجمة ، مع اختصارها بالاكتفاء برقمى الآحاد والعشرات فى رقم الصفحة ، فمثلا ٥٨ ب ٣١ = ١٤٥٨ ب ٣١ .

(خ)

(د)

(ر)

(ق)

(ك)

(ل)

(م)